BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII - GENNAIO 1952 - N. 1

EDIZIONI DELL'ATENEO
CENTRO SPER. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Piero Sadun

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

RALPH RICHARDSON
TREVOR HOWARD
ROBERT MORLEY
WENDY HILLER
e KERIMA
MINERVA FILM
L'AVVENTURIERO DELLA MALESIA
un film London PRODOTTO E DIRETTO DA CAROL REED

il più colossale
TECHNICOLOR *del secolo!*

i Racconti di Hoffmann

MOIRA ROBERT LEONIDE
SHEARER · HELPMANN · MASSINE
ROBERT ROUNSEVILLE · PAMELA BROWN
LUDMILLA TCHERINA · ANN AYARS

un film London
PRODOTTO E DIRETTO DA
MICHAEL POWELL ed EMERIC PRESSBURGER

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA
ANNO XIII - NUMERO 1 - GENNAIO 1952

Premessa

Con questo primo fascicolo del 1952 Bianco e Nero *ritorna alle cure piú vicine e particolari del Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui sarà l'espressione diretta.*

Non per tanto essa si dovrà considerare l'organo di un seminario di studi o di un limitato ambiente accademico, ché le aperture a tutte le forze operanti del cinema — come si sono realizzate nel Centro — cosí ci auguriamo che trovino nella rivista il loro incontro e la loro manifestazione.

In tal senso, contrariamente alla superficiale facilità a riferirsi a schemi astratti adattabili peraltro a qualunque fatto di cultura, come sono soliti fare certi formulatori di impostazioni programmatiche pseudo-estetiche, crediamo piú opportuno rifarci all'esemplificazione viva del nostro lavoro, cosí come si andrà svolgendo.

Per lo stesso spirito, ansiosi e certi di fare di questa rivista un elemento vivo della cultura italiana contemporanea, crediamo di poter raggiungere questo scopo, senza ricorrere, a ogni piè sospinto, a quel vocabolario mutuato da un accademismo da orecchianti, che spesso fa capolino nel mondo del cinema, e senza ricreare l'equivoco che, per fare del cinema un fatto di cultura, basti cercare giustapposizioni e accostamenti di filosofi piú o meno consapevoli e di registi piú o meno inconsapevoli, di docenti universitari rispettabilissimi, che vanno a cinema una volta l'anno e di patiti *giovinetti che vivono di* specifici filmici *invece di vitamine, che pur tanto gioverebbero alle loro meningi.*

Sarebbe un gesto di presunzione e di cattivo gusto pretendere tuttavia di misconoscere sforzi di altri tempi e di altri studiosi e farsi prendere da palingenetiche velleità.

In realtà il cinema arrivato buon ultimo nel mondo della cultura ha dovuto per lungo tempo accodarsi ad esperienze spesso già scontate; è stato psicologista, espressionista, neo romantico, neo realista quando psicologismo, espressionismo, neo-romanticismo e neo-realismo avevano già detto tutto quanto avevano da dire.

Tutt'oggi le estetiche idealistiche, che nessuno nel campo filosofico considera ancora attuali, appaiono come il non plus ultra *della spregiudicatezza culturale nel campo cinematografico.*

Ora ci sembra tempo di riportare a una piú immediata e schietta coscienza della sua responsabilità e dei suoi fini il fatto cinematografico,

la cui validità culturale non si ricava da astratti ripensamenti di esperienze già altrove vissute o di schemi altrimenti fissati ma dal modo, originale e insostituibile, con cui esso si pone di fronte all'essenza o all'esistenza della realtà in cui viviamo.

Né questo vuol dire ricondursi a preoccupazioni contenutistiche. Primato della forma e condizioni di contenuto o di tesi all'opera d'arte rappresentano degli idola, *le cui ultime ombre vanno fugate, posizioni opposte di un'inconciliabile dialettica, che impedisce soprattutto quello che è poi l'essenziale nella valutazione artistica: fissare la validità dell'atteggiamento dell'artista di fronte al mondo, i caratteri per cui esso risolve in sé la storia e nella storia è presente con un suo carattere, che è nel contempo rappresentazione e giudizio.*

La rappresentazione di una realtà non può diventare fatto artistico e quindi elemento attivo di cultura se non è anche giudizio, posizione di fronte a questa realtà.

Il cinema, malgrado le apparenze, non è nato adulto e non lo si può lasciare in un suo limbo di involontaria e inconsapevole innocenza; esso deve impegnarsi di fronte alle immagini che crea, al mondo in cui fruga, alle vicende che racconta.

Di tutto ciò deve avere consapevolezza.

Con la consapevolezza, ovverosia con la spinta a universalizzare, e quindi a purificare di ogni interesse limitato e soggettivo, un giudizio del mondo, il cinema diventa fatto di cultura.

Potrà allora accadere che il mondo *di De Sica non sia soltanto una posizione "cinematografica" di fronte alla realtà, ma una posizione* tout court *e un'età sarà ricordata nelle storie per un film come avvenne per un poema o per una cattedrale.*

Si tratta di una condizione, dalla quale non si decampa.

E non è forse inutile considerare che trattasi di una condizione chiaramente dualistica. Il monismo infatti, impotente a spiegarci qualunque opera artistica, tanto meno è sufficiente a farci comprendere la dialettica reale e concreta che è propria della creazione cinematografica.

Gli stessi limiti della parte più avanzata della cinematografia mondiale, il neo-verismo italiano, sono in questa posizione fenomenologica, (e già quindi non monistica), che postula una trascendenza, senza avere il coraggio di confessarlo o di essere conseguente.

I problemi della critica cinematografica e del cinema come fatto di cultura attendono dunque di uscire dalle strade, ormai senza sbocchi, dell'estetica idealistica, che gli artisti, sopratutto i più consapevoli, non battono più ormai da tempo.

Di fronte alla terribile responsabilità del nostro tragico quotidiano si sente la pochezza della casistica dei "distinguo" tra arte e morale, tra forma e contenuto e via seguitando e appare il bisogno di vedere nell'opera d'arte una totale posizione spirituale e i modi con cui essa, risolvendo in sé la storia, opera nella storia stessa degli uomini.

Con questo spirito Bianco e Nero *conta di partecipare alla revisione*

critica, che è nell'aria, revisione che è poi parte di quell'ancor contraddittorio, ma operoso richiamo ai valori dello spirito, ormai presente in tutti i campi del pensiero e della cultura.

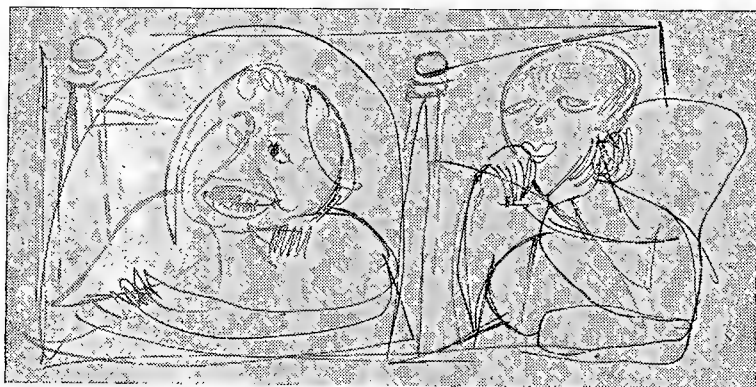
Non sarà intanto discaro agli abbonati e ai lettori conoscere assieme ad alcuni dei nostri orientamenti quel piano concreto di lavoro, per cui nell'annata intendiamo dedicare alcuni fascicoli con saggi, documenti, filmografie e rassegne della critica ai più noti registi italiani (il fascicolo di febbraio sarà dedicato a Roberto Rossellini), mentre un numero sarà dedicato al colore nel film, un altro al documentario in Italia e all'estero, e infine un fascicolo sarà dedicato al cinema muto italiano, alla cui rassegna provvederà in occasione della prossima Mostra cinematografica di Venezia la Cineteca Nazionale presso il Centro Sperimentale in collaborazione con la Cineteca Italiana.

E' quindi nostra intenzione destinare uno dei fascicoli autunnali a una completa rassegna dei film che saranno stati presentati a Venezia.

Nel contempo non sarà trascurata la collezione delle pubblicazioni di Bianco e Nero, *in cui vedranno la luce opere di tecnica specifica, come quelle sull'acustica degli ambienti e i problemi della registrazione sonora di Parolini, Cambi, Barducci, Calzini, ecc., e "I trucchi nel film" di A. Ayfré, e "L'avventura del film" di R. May.*

Il Centro Sperimentale di Cinematografia si ripromette infine la ristampa della "Storia del cinema" del compianto Francesco Pasinetti, che una commissione di studiosi continuerà, aggiornandola, dal 1939 *ai nostri giorni, in un'iniziativa che consenta al nostro paese di avere una documentazione sempre contemporanea della vita cinematografica italiana e straniera.*

Speriamo di trovarci vicini in questo programma i vecchi fedeli lettori e di potere aggiungere alle antiche nuove sodalità in modo che Bianco e Nero *possa non limitare la sua influenza a una ristretta cerchia iniziatica ma portarla nel più vasto campo di tutti coloro che credono nel cinema e in qualunque modo partecipano alla sua affermazione e alle sue battaglie.*

G. S.

Cinema e realtà

Il cinema, come tutte le arti della rappresentazione, poteva, di fronte alla realtà, esitare fra due orientamenti diversi. Proponendosi di rappresentare la realtà con i mezzi di cui dispone, esso può infatti o mettere l'accento su questi mezzi, e, nel caso limite, finire per dimenticare il contenuto che intendeva esprimere; oppure, preoccuparsi esclusivamente del reale rendendo la « presentazione » il piú possibile obbiettiva, neutra, « inesistente ».

E' in questa seconda direzione, evidentemente, che si orienta la corrente realista. Ma abbiamo già visto a proposito di Lumière, il quale non aveva pensato che la sua invenzione potesse essere altro che uno strumento di riproduzione, che il solo fatto di porre la camera in un punto piuttosto che in un altro, di arrestare la registrazione in un determinato momento e di ricominciarla in un altro, di inscrivere la realtà in bianco e nero su una superficie piana, abbiamo visto che tutto questo era sufficiente a determinare necessariamente un'infedeltà rispetto al reale, qualsiasi fossero i perfezionamenti tecnici raggiunti.

L'impossibilità a colmare questo hiatus tra la realtà pro-filmica e la sua trasposizione sullo schermo, che d'altronde costituisce la condizione stessa della possibilità del cinema come arte, è messa in luce dalla strana avventura di Dziga Vertov. Anch'egli volle seguire l'orientamento realista. Ex giornalista d'attualità, comprese che la massima espressione di realismo nel cinema era data dal documentario, dove si presentavano dei morti veri, del sangue vero, delle catastrofi ferroviarie vere ecc. Dal documento preso sul vivo, quindi, doveva partire un autentico cinema realista. Donde risulta la necessità di girare fuori degli studi, senza attori, senza sceneggiatura, in modo di captare la vita senza deformare minimamente l'avvenimento. L'ideale sarebbe stato di installare in una piazza una camera automatica e di lasciarla registrare senza intervenire per nulla. Si otterrebbe evidentemente in questo modo la massima fedeltà al reale. Ma ne risulterebbe un film? Un'opera? O solo una collezione di fotografie animate, documenti di prim'ordine forse per l'urbanista o il sociologo, ma senza altra importanza per l'estetica che come concrezioni naturali dalle forme bizzarre?

Vertov si rende conto che per trasformare queste fotografie in un film bisogna riunirle, montarle secondo un piano determinato, secondo un ritmo determinato, e lo studio di questo ritmo comincia da quel

momento ad assumere una grandissima importanza per lui; poco per volta lo vediamo disinteressarsi dei singoli elementi di cui dispone per ricercare una specie di movimento sinfonico d'insieme dove il nesso ritmico è accuratamente studiato mentre il soggetto reale da cui eran prese le mosse ha perduto ogni importanza. Partiti dal realismo piú brutale con tutte le sue esigenze, si cade bruscamente nell'arte astratta. Dialettica significativa che dimostra l'impossibilità per l'arte di raggiungere una coincidenza perfetta con il reale seguendone la linea di svolgimento o addirittura ponendosi nella sua scia. E' esattamente il significato della vecchia formula classica: « Il vero può talvolta non essere verosimile ».

Per raggiungere il verosimile bisogna fare un lungo cammino, un cammino che passa proprio per il terreno dell'arte. Méliès l'aveva capito, forse, quando girava in studio delle attualità ricostruite. Bisogna che l'uomo, che l'artista assuma in sé l'avvenimento, lo ricostruisca internamente, in piena coscienza, al fine di renderlo pienamente verosimile. E' implicito in effetti, in tale prospettiva, un intento di comparare, di risolvere parallelamente, che sul piano affettivo dell'emozione estetica provocherà il piacere *sui generis* di « riconoscere » e che presuppone un intervento lucido della coscienza.

Si è in tal modo condotti a distinguere due specie di realismo nettamente differenziate. La prima crede di pôter raggiungere la natura in un modo diretto, per mezzo della semplice ripresa, e nei suoi risultati positivi non dà altro che dei documenti che potranno in seguito essere utili indifferentemente all'artista o allo studioso. Bisognerebbe forse riservare a questa corrente il nome di naturalismo — intendendo per naturalista colui che raccoglie i documenti che saranno piú tardi analizzati sul livello piú profondo della scienza — o meglio quello meno usato e meno equivoco del documentarismo.

All'altra corrente — che ha capito che il reale può essere rappresentato su un piano estetico solo dopo un lungo cammino, e che la natura si raggiunge solo attraverso l'intermediario della verità, cioè della ragione — a quella corrente come è caratterizzata dalla ricerca del verosimili, potremo riservare il nome di verismo. Quel tanto di superlativo che è contenuto in questo termine è d'altronde perfettamente giustificato su un piano estetico. Infatti, quando l'artista cercando la verosimiglianza ricostruisce un avvenimento, sa che le « forme » della sua arte, fondamentalmente irreale per sua natura, tendono sempre ad assottigliare il contenuto di realtà che egli vorrebbe rendere esattamente; per compensare quindi questa perdita prevista egli è portato ad esagerare l'aspetto di verità dell'avvenimento che intende rappresentare: questo è il verismo. Riassumendo e per ritornare al problema del cinema diremo che il documentarismo ritiene sufficiente mettere la camera di fronte all'universo a-filmico per ottenere una garanzia di fedeltà al reale. Questo è vero solo nei ristrettissimi limiti che abbiamo precisato. Il verismo invece ripensa il mondo a-filmico, rilevandone le

caratteristiche, prima di farne un mondo pro-filmico, sempre allo scopo di raggiungere una assoluta fedeltà al reale.

Vi riesce? Dobbiamo anzitutto vedere in che senso può essere accentuata la verità per risultare verosimile alla resa filmica. I due sensi opposti: o si accentua nella direzione del nero o si accentua nella direzione del rosa. Generalmente si intende il termine verismo nel senso di un realismo nero, in quanto l'intervento della ragione — bisognerebbe dire dell'attività cerebrale — che costituisce la sua caratteristica essenzile, comporta la svalutazione critica di un determinato atteggiamento, superficialmente ottimista, che in ogni avvenimento vede uno spettacolo da commedia: al contrario, accentuando le ombre del reale, si procede in senso inverso a quell'atteggiamento di evasione. Nel tragico si raggiunge il realismo piú reale, in quanto si dà prova di una implacabile lucidità, in quanto non ci si chiude volontariamente gli occhi su certi aspetti della realtà.

Questa tendenza, che d'altronde non è soltanto nera, ma comprende tutte le sfumature del grigio crepuscolare, può essere ben illustrata da quello che è chiamato precisamente il « realismo francese »; le sue sfumature sono infinite, ma sussiste costantemente il denominatore comune di una penetrazione lucida del mondo a-filmico che ne sottolinea certe linee di forza scelte in vista della costruzione di una garanzia « realista ». E poiché il mondo di cui è piú facile accusare le caratteristiche essenziali è quello della psicologia, si perviene ad opere come quelle di Renoir, Duvivier, Clouzot o Allégret.

Ma alcuni potrebbero pensare che tutte queste « ombre » non sono « verosimili ». Uno spirito criticamente lucido non può vedere il bene che già esiste nel mondo e soprattutto quello che si cerca di raggiungere. Se una direzione si deve accentuare è certamente questa: prima di tutto perché è vera e poi per aiutarla a realizzarsi attraverso la presa di coscienza. E' evidente che anche questa tendenza potrà prendere tutte le sfumature del rosa fino al rosso piú carico o al piú sbiadito, da Gremillon a Maurice Cloche, passando per « il realismo socialista ».

Tale carattere essenzialmente plastico dell'universo a-filmico, come lo vedono i veristi neri o rosa e che permette di rinnovarlo quasi a volontà secondo le esigenze delle loro visioni divergenti, se offre delle possibilità all'intelligenza potrà offrirne anche all'immaginazione, e in egual misura nelle due direzioni. Si avrà allora il realismo poetico di Carné-Prévert, per esempio in *Le Jour se lève* oppure in *Drôle de drame*. Ma si tratti di verismo o di realismo poetico, sempre tale plasticità dà all'intelletto e alla fantasia il potere di fare del mondo un'opera, cioè qualcosa di unitario, di orientato, di preciso.

Per arrivare a realizzare tale realtà si ha sempre il potere di non prendere in considerazione che una parte, o piuttosto un aspetto parziale di questo modo permeabile; basterà ricorrere a certi artifici di scrittura, ispessire determinati caratteri, per esempio, per dare a quel punto di vista parziale tutta la densità dell'insieme.

Vediamo dunque che nessuna delle forme di realismo da noi descritte ha veramente compiuto questo rovesciamento radicale di visione, per cui si sarebbe direttamente insediato nell'avvenimento bruto prima di qualsiasi analisi o riflessione e per cui avrebbe veramente costituito un nuovo, irriducibile « nucleo ».

Il realismo poetico è evidentemente fuori causa; l'elemento immaginario lo penetra a tal punto che non lo si può abbordare altrimenti che sul suo stesso piano. Il verismo rosa conosce del mondo soprattutto l'aspetto psicologico o sociale, o anche un intimismo intermedio. Nessuno di questi elementi lascia residui quando li si esamini da questo punto di vista. Il verismo nero è anch'esso psico-sociale, ma l'elemento dominante è nettamente psicologico, o almeno di rapporti psicologici. La sua complessità mentale, di cui si compiace, il celebralismo che lo caratterizzano, dànno come risultato un ambiente intrinsecamente non diverso — se non per i propositi divergenti — da quello di Bresson.

Resta il documentarismo puro, nella direzione di Lumière o di Vertov. In questo caso non si tratta piú di intervenire negli avvenimenti per dar loro una sistemazione, fosse anche per renderli piú veri di quanto non siano, ma semplicemente di registrarli passivamente come si presentano. Il rovesciamento cercato è dunque in un ritorno alle fonti, alla vocazione iniziale del cinema? Ma la banale volontà di riproduzione di un Lumière e le conseguenze antitetiche alle quali perviene Vertov ci costringono ad esitare prima di dare una risposta positiva a tali interrogativi.

Il neo-realismo come descrizione fenomenologica

Il documentarismo è dunque il punto di partenza per prendere in esame questo realismo nuovo a cui bisogna pur dare un nome se esso è veramente nuovo, se non lo si può cioè, ridurre a una delle forme precedenti. La prima differenza da rilevare è quella tra film neorealista e documentario. Ma per non parlare in astratto baseremo la nostra discussione su uno di questi film neo-realisti, di cui una parte ci sembra costituire il pezzo d'antologia perfetto per una definizione di questo stile: *Germania anno zero,* e particolarmente la sequenza finale.

Si intuisce immediatamente che il film di Rossellini si pone in un mondo a piú dimensioni; se si vuole penetrare l'originalità del film bisogna dunque intenderlo secondo ciascuna di esse. Abbiamo senza dubbio una dimensione documentaria, diciamo sociologica, sulla condizione della Germania subito dopo la disfatta del 45-46 — rovine, occupazione, miseria, mercato nero, prostituzione, ecc... Il titolo sembra insistere soprattutto su questo aspetto, e tuttavia è proprio quello che suscita le maggiori riserve, non per la verità della documentazione che, a quanto testimoniamo numerose inchieste, sarebbe al disotto della realtà, ma per la presentazione plastica di tale documentazione. Le

immagini delle lunghe file, dei pasti miserabili, dei balli degli ufficiali e persino del mercato nero non hanno quel rilievo, quell'osservanza emotiva sullo spettatore che si avrebbe il diritto di aspettarsi da un buon documentario — d'altronde la bellezza delle sequenze sui paesaggi in rovina dimostra che non si può giudicare come impotenza quella neutralità plastica. E ciò non è dovuto, come si potrebbe credere, a una particolare fotogenia delle rovine; ché basta paragonare per esempio alle stesse rovine pubblicate dal fotografo americano di « Anges Marqués » e non si potrà che riconoscere la superiorità plastica di quelle di Rossellini. Ma questo accordato, se *Germania anno zero* fosse stato solo un documentario sarebbe stato un fallimento.

Ma c'è dell'altro. Il film si svolge lungo un'altra dimensione, la profondità, se vogliamo, la dimensione psicologica. Esiste d'altronde — come negli spazi curvi, se osiamo conservare l'analogia — un intermediario tra questa dimensione e la precedente: la psicologia sociale. In questo caso psicologia dei gruppi umani sconvolti dal repentino disfacimento di ciò che aveva rappresentanto per anni la loro ragione di vita. Su questo piano sono da situare gli accenni — non sempre abbastanza discreti, sembra almeno dai sottotitoli francesi — all'educazione nazional-socialista e alla sua persistenza piú o meno lucida nelle coscienze dopo il crollo del regime. Ma anche in questo caso non arriviamo al nucleo delle intenzioni del regista. Per lui il ragazzo non è solo una vittima della filosofia nazista e della sua terribile educazione totalitaria: come abbiamo detto, non si tratta piú di proporre una tesi politica, il ragazzo non è preso come un pretesto. Il ragazzo è studiato, o piuttosto è visto con estrema lucidità per se stesso, ed è in quel senso che si approfondisce la dimensione psicologica del film. Il ragazzo è incontestabilmente al centro della situazione, donde il carattere piuttosto caotico e apparentemente debole della prima parte, in cui egli si confonde con personaggi di minor rilievo. Da quando egli solo occupa tutto lo schermo il film assume interamente il suo significato.

Ma non si tratta minimamente di un'analisi della psicologia dei bambini o degli adolescenti, come abbiamo visto già molte altre volte al cinema. Si tratta di ben altra cosa, precisamente della descrizione concreta dell'attitudine umana globale di un bambino determinato, in una situazione determinata; ed è quella situazione ad esigere il passaggio brusco dall'infanzia ad un comportamento adulto. Lo studio di tale passaggio, con i suoi sbalzi, i suoi ritorni, le sue esitazioni, i suoi compromessi, i suoi fallimenti, le sue catastrofi costituisce il nucleo del film. La descrizione è condotta con mezzi estremamente rigorosi, quasi sempre visivi, sempre molto « neutri ». Niente introspezione, niente dialogo interiore e a volte neppure dialogo esteriore, niente giuoco di fisionomie. Ma neanche psicologia del comportamento nel senso behaviorista della parola. Si tratta di ben altro che di catene e di riflessi. Si tratta di un'attitudine umana globale ripresa in modo assolutamente « neutro » dalla camera. Per rendersi conto di quanto vi è di

veramente originale in questo procedimento basta, per esempio, rendersi conto che il seguito di immagini che vanno dall'avvelenamento del padre alla morte del bambino non trova equivalenti nel cinema psicologico francese detto realista. In nessun momento il bambino dà l'impressione di « recitare », cioè di essere attore. Alla fine del film non potremmo dire che ha recitato bene o che ha recitato male: è fuori della categoria della recitazione. Allo stesso modo, per lo spettatore, esso è fuori dalle categorie di simpatia o di antipatia. Il bambino ha semplicemente vissuto, è esistito davanti a noi e la camera l'ha sorpreso nella sua « esistenza ». In una situazione analoga un attore adulto francese — diciamo francese perché i francesi son considerati i piú fini psicologi — avrebbe « recitato bene », cioè avrebbe tradotto, con notevole perfezione, servendosi di un insieme di gesti, di giuochi di fisonomia e di parole, i sentimenti che il regista supponeva che egli dovesse provare in una determinata situazione. D'altronde non è esattamente quello che fa il piccolo Kuci di *Quelque part en Europe* o l'adolescente di *Dernières vacances?* In questo caso ci è difficile definire a quali sentimenti logicamente classificati corrisponda l'attitudine del bambino: rimpianti? rimorsi? disperazione? stupore? Nessuna di queste etichette può soddisfarci nemmeno combinate sapientemente. E ancora, ha deciso di uccidersi? Si tratta semplicemente d'una vertigine? Si deve parlare di preparazione incosciente? Non sappiamo quale sia la giusta interpretazione. Si tratta precisamente di quello che abbiamo chiamato atteggiamento umano globale, di quello che bisogna ben chiamare, in mancanza di meglio, atteggiamento esistenziale. Tutto l'essere del bambino è qui in giuoco e proprio per questo egli non recita.

Se quanto abbiamo detto è esatto, e il paragone col cinema realista francese ci sembra particolarmente probante a questo riguardo, il « neorealismo » — chiamiamolo ancora cosí — deve sboccare in una quarta dimensione (per conservare una cattiva analogia) che ha caratteristiche del tutto particolari, ma che possiamo chiamare etica o metafisica. E non è per questo necessario trasformare Rossellini in un filosofo, esistenzialista o altro, basta che sia un uomo, e che si sia proposto di descrivere nella sua globalità un atteggiamento umano. Deve conseguirne necessariamente un senso totale dell'esistenza. Ma non sotto forma di tesi, di visione particolare del mondo, che il film si impegnerebbe a dimostrare o almeno a mostrare, e che sarebbe precedente alla concezione stessa del film — per adottare una formula ormai di dominio pubblico, per cui l'essenza precederebbe l'esistenza — qui al contrario il « senso » costituisce parte integrante dell'atteggiamento concreto di cui si tratta e non è posto anteriormente a quello. In tal modo questo senso è sempre ambiguo. Abbiamo già notato tale carattere nella morte del bambino. Suicidio o accidente? Ciascuna delle due interpretazioni è possibile. Allo spettatore la decisione. E anche se non si potesse dubitare del suicidio, persisterebbe sempre l'interrogativo sul « senso » di questo suicidio. Per alcuni è il disordine economico di

una società decadente che si è cristallizzato in questo bambino e l'ha fatto morire. Per altri la polarizzazione in lui di tutto il disordine, di tutto l'assurdo, di tutto il torbido di un mondo in cui si « è di troppo ». Per altri ancora la testimonianza di un mondo in cui l'immenso amore di Dio non arriva a farsi strada attraverso il giuoco sanguinoso e triste delle passioni umane, se non sotto forma di una figura inginocchiata su un bambino morto. Rossellini non ha deciso. Ha posto un interrogativo. Riguardo a un atteggiamento esistenziale non fa altro che proporre il mistero dell'esistenza. A ciascuno poi spetterà di attribuire il senso che crederà piú giusto — sartriano, marxista, cristiano o un altro qualsiasi. Resta da dire che la sua trovata generale è di aver saputo fare di questo bambino, non il simbolo, la parola è troppo vuota, ma il segno efficace, quasi il sacramento, d'un'umanità, che al di là di tutti i progressi, sembra costantemente obbligata a ricominciare da zero, e a costantemente riproporsi la questione del suo « senso ».

Vediamo quanto tale atteggiamento differisca sia dal verismo che dal documentarismo. Potremo precisarlo ancora meglio cercando di determinare quanto di arte è in esso contenuto. Ma prima ancora bisognerebbe forse porsi il quesito della sua esatta natura. Ora, è sorprendente constatare che questo modo del regista di metterci di fronte a un avvenimento umano considerato globalmente, astenendosi dal frantumarlo e dall'analizzarlo, ma girandogli semplicemente intorno, descrivendolo concretamente e operando in modo tale che nello spettacolo cessi la coscienza dello « spettacolo », e nella recitazione la coscienza della « recitazione », in altre parole concedendo un assoluto primato all'esistenza sull'essenza, è sorprendente constatare che il metodo è stranamente vicino a quello chiamato dai filosofi descrizione fenomenologica.

Senza dubbio questo metodo è stato inteso con delle sfumature diverse secondo le dottrine che gli sono state aggiunte, ma, a prendere le cose di lontano, come è permesso fare ad un artista che non è un tecnico del pensiero, non si può negare che Rossellini — e qualche altro con lui — abbia tentato come Husserl e soprattutto Heidegger di andare incontro alle cose per chieder loro di manifestarsi da se stesse. Troviamo soprattutto lo stesso modo di procedere in direzione opposta all'analisi, di por fine a una visione che scindeva l'uomo dal mondo, di cessare di scavare sottilmente i « caratteri » o gli « ambienti », di metter tutto in certo modo fra parentesi, per cercare al contrario una percezione totale, totale a posteriori, quale è quella dell'essere nel tempo di avvenimenti umani concreti ai quali è co-presente, il mistero totale dell'universo.

Un tale rovesciamento di prospettiva è forse nuovo per il cinema ma non lo è affatto in altri campi dell'arte, in particolare in quello del romanzo e prima ancora che alcuni filosofi contemporanei adottassero questo metodo di esprimersi. Claude Edmonde Magny lo sottolinea con forza nel suo studio sul romanzo americano, attribuendone d'altronde

la paternità all'influsso incosciente del cinema. Avremmo dunque un curioso effetto di duplice contraccolpo. In ogni modo in tutto il romanzo contemporaneo troviamo questa volontà dell'autore di non mescolarsi ai suoi personaggi; volontà che si realizza per mezzo di due procedimenti apparentemente antitetici che coincidono nei risultati: o l'obbiettività totale del racconto che tende sempre piú a mostrare l'avvenimento piuttosto che a dirlo, oppure il racconto in prima persona, attraverso quindi un soggetto che però non dice di sé piú di quanto ne direbbe un terzo. L'influenza del behaviorismo è evidentemente incontestabile, se non vogliamo vederci altro che il rifiuto dell'introspezione e dell'interiorità; si può invece vedervi benissimo la difesa di un mistero che supera l'interiorità introspettiva. E' quello a cui pensava Gide quando preconizzava di « admettre qu'un personnage qui s'en va, puisse n'être vu que de dos ». Ed era ancora Gide a terminare uno dei suoi romanzi con la formula « pourrait être continué... ». E' infatti un'altra caratteristica fondamentale di questi racconti che essi si limitino a narrare i fatti di un film o di un romanzo: non hanno un principio, un centro e una fine. Sono dei blocchi di realtà che ci si guarda bene dallo squadrare, ma di cui si conservano accuratamente i rilievi e le infossature che ne segnerebbero l'inserirsi nel terreno primitivo.

Non si tratta forse, nel cinema come nel romanzo, di una specie di « studio descrittivo » di un insieme di fenomeni, contrario sia a una formulazione di leggi astratte e fisse di questi fenomeni, sia a una ricerca di realtà trascendenti di cui sarebbero le manifestazioni, sia alla critica normativa della loro legittimità? Ora è questa precisamente la definizione che il vocabolario della filosofia di Lalande dà della fenomenologia come contrapposta alla psicologia, alla metafisica e alla morale classiche. Si potrà evidentemente contestare la parola « studio » ma non altro. Quel che d'altronde, se basta a negare alle opere di Rossellini e di Dos Passos ogni carattere di ricerca filosofica tecnica, carattere che non hanno mai preteso di avere, non dà certo il diritto di negare all'orientamento estetico che esse rappresentano, una denominazione piú precisa di « neo-realismo » o anche di quella di « naturalismo metafisico »; la denominazione per esempio di realismo fenomenologico o semplicemente fenomenologismo.

L'arte nel realismo fenomenologico

Situando come abbiamo fatto il realismo estetico nella linea del documentarismo, abbiamo naturalmente suscitato il problema della sua validità estetica. Infatti la semplice registrazione passiva di un frammento qualunque di realtà su una pellicola ci dà un documento ma non un'opera d'arte; almeno non di regola e senza mediazioni. Ora il realismo fenomenologico si rifiuta di trasporre a posteriori questi documeni su un piano d'arte servendosi ad esempio del montaggio come

aveva fatto Vertov. Questo rifiuto dello « stile » non è forse l'esplicita confessione di una volontà di porsi fuori dai confini dell'arte?

Ma non saremo piú tanto sicuri se porteremo avanti l'analogia con il romanzo, a cui abbiamo poco prima accennato. Anche il romanzo ha risolutamente rinunciato a ogni preoccupazione di ordine stilistico o grammaticale. Ogni stile è in effetto in lotta con il reale, costituisce un filtro che ne arresta necessariamente certi elementi mentre impone una direzione obbligata agli altri; la necessaria analisi che attraverso quello si attua è contraria all'intento fondamentale di attenersi alla realtà globale in quanto tale. Tuttavia è impossibile eliminarlo interamente se non si vuol essere ridotti al silenzio. Ci si limiterà dunque a renderlo il piú possibile innocuo, sostituendolo con un mezzo meno compromettente, la tecnica del racconto. Ma con questo nuovo mezzo l'estetica ritorna a far valere tutti i suoi diritti, in quanto la tecnica non sarà altro che una nuova « forma » magari piú trasparente, ma suscettibile allo stesso modo di accomodamenti « formali ».

Il problema si è dunque soltanto spostato, poiché la tendenza del fenomenologismo sarà sempre di modellare quella tecnica del racconto sull'avvenimento allo stato bruto. Bisogna attaccarlo per un altro verso. E anche qui, per non ragionare a vuoto, partiremo dall'esame di una opera singolare: *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica.

L'intenzione è identica a quella di Rossellini: salvaguardare l'interezza del fenomeno in tutte le sue dimensioni, astenersi da ogni scelta sollecitata da un punto di vista particolare, che sia sociale, psicologico o etico — conservare intatte tutte le dimensioni nell'unità inscindibile dell'avvenimento. Siamo veramente in un mondo dove gli esseri *sono,* prima di essere *questo* o *quello,* prima di essere dei tipi sociali, dei caratteri psicologici, delle personalità morali o dei simboli metafisici. Quest'operaio che va cercando la sua bicicletta non è soltanto un operaio, un uomo che ama suo figlio, che disperato tenta di rubare la bicicletta di un altro e che alla fine rappresenta la sconfitta del proletariato urbano dove l'uno è ridotto a rubare all'altro gli strumenti che gli sono indispensabili per il suo lavoro. E' tutto questo e anche innumerevoli altre cose, impossibili ad analizzarsi perché prima di tutto *egli è* non isolatamente, ma con tutto un blocco di realtà che lo circonda mentre nel blocco son tracce dell'universo intero: l'operaio, suo figlio, sua moglie, i compagni, la sua bicicletta, la chiesa, i sindacati, la vita romana, i seminaristi tedeschi, le *affiches* pubblicitarie dei prodotti internazionali, cose tutte che non rappresentano solo uno sfondo scenografico, ma esistono veramente quasi sullo stesso piano.

Rifiuto della scelta, ma l'arte non è soltanto una scelta? E' una scelta ma essenzialmente una scelta di mezzi. E i mezzi sono estremamente rigorosi. Poiché bisogna rendersi conto che ci troviamo di fronte ad un'opera il cui stesso realismo non può risultare che dall'uso di artifici, tanto piú sottili e consapevoli quanto maggiormente appariranno spontanei. Il realismo fenomenologico cosí come il metodo stesso a cui

si ispira altro non è che un modo di metter fra parentesi. Quel che sta all'interno delle parentesi è l'opera, questo frammento d'universo davanti a cui lo spettatore avrà giustamente l'impressione di non essere ad uno spettacolo, neppure ad uno spettacolo realista, poiché mostra con precisione certe cose e nemmeno gli verrà in mente di vedere delle somiglianze. Ma fuori delle parentesi c'è quella specie di io trascendente che è l'autore e che conosce tutto il lavoro d'arte che è stato necessario per ottenere quell'impressione di realtà. Non c'è forse bisogno di arte infinita per organizzare un racconto, montare una scena, dirigere degli attori, dando alla fine l'impressione che non ci sia racconto né messa in scena di attori? In altre parole abbiamo qui ancora a che fare con un realismo secondario, sintesi del documentarismo e del verismo.

Ascesi innanzi tutto della sceneggiatura. Non si tratta piú soltanto di una sceneggiatura ben costruita, secondo un'impeccabile logica drammatica, anche con dei sottilissimi contrappunti psicologici. Non si tratta di architettura ma di esistenza. Se vi è un campo in cui l'artista merita il nome divino di creatore, è questo. Anche per questo egli non è mai solo. Le troupes degli sceneggiatori italiani sono già celebri. Vi si è voluto vedere soltanto degli scopi di pubblicità, ma c'è qualcosa di piú profondo, il sentimento dell'infinita ricchezza dell'essere che un uomo solo non potrebbe mai riuscire ad evocare intera. Zavattini e Vittorio De Sica han dovuto lavorare per dei mesi sulla sceneggiatura di *Ladri di biciclette* per riuscire a dar l'impressione che non ci fosse altro che un semplice susseguirsi di avvenimenti senza logica alcuna, uno svolgimento del tutto casuale: la cerimonia cattolica, la pioggia, il falso annegamento, la trattoria... Ma sentiamo allo stesso tempo che gli avvenimenti sono quello che sono, che non son *fatti* per noi o da noi, secondo una intrinseca finalità. Perciò non ce ne vien risparmiato nessuno, nemmeno di quelli intempestivi e imbarazzanti. E questo non impedisce l'uso dell'ellisse che, pur mancando quasi completamente in questo film, è frequentissima in altre opere della stessa scuola; in *Paisà* per esempio. Ellisse che, ad essere precisi, non si attua sul piano deldell'avvenimento che conserva la sua compattezza, ma bensí sul piano della visione necessariamente frammentaria (non analitica) che noi ne abbiamo; che finisce dunque per accrescere il senso di realtà.

Questa ascesi dello scenario non può raggiungere tutta la sua importanza se non è accompagnata da una uguale ascesi della messa in scena. Per raggiungere questo scopo bisogna innanzi tutto salvaguardare la visione globale evitando ogni montaggio analitico, la cui unità estetica, l'abbiamo visto a proposito di Bresson, è il piano, come la parola nella frase, elemento base dello stile. L'unità base sarà dunque l'avvenimento bruto, dato in blocco, di solito in un piano d'insieme, una carrellata o una panoramica, talvolta col campo lungo, senza alcun artificio di inquadratura o di montaggio che serva a mettere in evidenza un atto o un personaggio importante. A noi resta il compito di inter-

pretare. Si sopprime cosí la passività dello « spettatore ». Lo si obbliga a intervenire attivamente, cioè si sopprime lo « spettacolo ». Ed è curioso osservare come, per quella strada, il cinema si adegua a una delle tendenze piú profonde di tutta l'arte contemporanea. Lo stesso riserbo riscontriamo negli angoli di ripresa, sempre estremamente neutrali e concreti, quali potrebbero esser vissuti da un personaggio presente. Lo sguardo trascendente dell'autore ci impedisce assolutamente di intervenire all'interno delle parentesi, ha abbastanza da fare all'esterno di esse. Non c'è bisogno di dire che illuminazioni artificiali o scene montate in studio non trovan posto in questo mondo. Donde sorgono problemi supplementari di riprese esterne per cui bisogna arrangiarsi con ogni mezzo artificiale, sempre che l'introduzione e l'adattamento di una camera non porti alcuna alterazione apparente.

Ma alla fine dei conti l'ascesi indispensabile e che condiziona tutte le altre è quella degli uomini.

Abbiamo già visto che il bambino di *Germania, anno zero,* non rientrava nelle categorie di « attore » né di « recitazione ». E' questa probabilmente una delle esigenze fondamentali del realismo fenomenologico. Se vuol veramente distruggere anche l'idea dello « spettacolo » bisogna non soltanto che gli interpreti non siano degli istrioni, ma neppure degli attori. Il successo di *Ladri di biciclette* è, da questo punto di vista, straordinario. L'operaio e suo figlio non recitano una parte piú di quanto non la reciti la bicicletta. Essi *sono là,* come la bicicletta: questo è tutto. E' tutto, ma è Tutto. Si sa bene quale lavoro di ricerca e poi di educazione sia costato a De Sica questo risultato apparentemente negativo. Bisognerebbe far qui un accostamento necessario, quello con Bresson e con il suo sistema di adoperare in uno stile radicalmente antitetico da questo, degli attori ugualmente non professonisti. Come si spiega questa esigenza comune alle due correnti estreme dell'estetica cinematografica? Di fatto esse procedono per strade e tendono a risultati del tutto opposti. Per l'una si tratta soprattutto di trovare degli esseri abbastanza plastici da poter rientrare nel rigido formalismo delle sue linee direttive statiche o dinamiche; donde risultano quelle estreme astrazioni di cui abbiamo già parlato. Per l'altra si tratta al contrario di ottenere la massima spontaneità possibile.

Abbiamo visto per esempio che quel che Jany Holt assumeva di Teresa ne *Les anges du péché* era piú la sua personalità — realtà psicologica — che la sua persona — realtà etica. Ma con il realismo fenomenologico queste distinzioni classiche sono quasi completamente trascurate e tutto quel che si può dire dell'operaio di *Ladri di biciclette* è che esso assume semplicemente l'esistenza d'una « realtà umana » come dicono appunto i fenomenologi.

Questo, crediamo, è il posto — sovrano — tenuto dall'arte nel realismo fenomenologico. Essa si pone nell'atto stesso con cui cerca di distruggersi. Ma di ciò il realismo fenomenologico è perfettamente cosciente; e in esso trova insieme la sua definizione e la prova della sua legittimità estetica.

La realtà e il suo significato religioso

Era necessario definire, con l'aiuto di qualcuna delle opere piú caratteristiche, che cosa noi intendiamo esattamente per realismo fenomenologico, prima di avventurarci a studiare le sue possibilità di instaurare valori religiosi. Se nel corso della nostra indagine sulla storia, la vita sociale e la psicologia, abbiamo visto che i valori religiosi non si confondono con i valori storici, umanitari e altamente morali, abbiamo visto altresí che non c'era ragione di rifiutare a priori delle possibilità religiose a nessuno di questi « nuclei » o mezzi di instaurazione estetica. Senza dubbio a ciascuno di essi corrisponderanno mezzi propri e anche il rischio di non ottenere il debito riconoscimento, ma il grandioso come l'accademico-sociale e lo psicologismo sono per noi suscettibili di divenire segni del divino. Cosa è allora di quei frammenti di realtà, presentati dal fenomenologismo? Non avremo una ripercussione dell'atteggiamento fondamentale che li oppone in blocco a tutti gli orientamenti precedenti? Consideriamo prima di tutto cosa diviene sotto questo nuovo punto di vista l'opposizione a quello che, nelle estetiche esistenzialiste, costituisce la tesi o il tema. La forma perfetta — caricaturale ben inteso — di una qualsiasi delle estetiche a cui il realista fenomenologico si oppone, è il dramma a tesi. Tesi che non deve necessariamente essere d'ordine concettuale, ma che può essere d'ordine affettivo, passionale o attivo. In questi casi però si preferisce piuttosto adottare la denominazione di tema, che non è altro che una forma piú debole di tesi. Ma la gradazione infinita dall'uno all'altro consiste sempre in una certa trascendenza all'opera. Per quanto interiorizzati si possano supporre, per quanto concreta sia stata la dialettica fra materia e forma per raggiungere quel particolare risultato finale, fra essi e l'opera resta sempre una relazione analogicamente dello stesso ordine — nei casi piú felici — di quella che esiste fra il cerchio e l'idea del cerchio, la sua legge di costruzione, la sua formula algebrica. Che tale idea non preesista già completa nello spirito dell'artista, che essa non abbia esistenza reale fuori dell'opera realizzata, non cambia per niente il fatto che essa avrà, per tutta la genesi dell'opera, presieduto alla sua costruzione. E' in funzione di tale idea che saranno svolti gli avvenimenti drammatici, anche se si riconosce la funzione inevitabile di certi contraccolpi. Da qui scaturisce l'ideale di un significato univoco — il piú semplice possibile — della tesi o del giuoco dei temi. A questo fine, inteso sia pure nel modo piú sottile, si oppone il realismo fenomenologico, con la sua volontà di non intervenire nell'avvenimento, di non compenetrarlo artificialmente di idee o di passioni. Sul piano religioso non bisogna dunque chiedere a quel realismo la dimostrazione di una tesi religiosa, foss'anche sotto la forma piú debole della presentazione di un tema, giacché l'idea di « spettacolo », che d'altronde è contenuta in questa seconda forma, sarebbe sufficiente a farla mettere al bando.

Ma abbiamo visto, a proposito di *Germania anno zero,* che tutto questo condannava il realismo fenomenologico a dimenticare i piú alti valori umani. Esso li ritrova, ma su dimensioni inscindibili dall'universo che si propone di presentare. I blocchi di realtà che esso presenta non vengono amputati da certi loro prolungamenti, di qualsiasi natura essi siano, ma sono veramente un « tutto ». Essi hanno cioè contemporaneamente alla loro realtà spazio-temporale, quella relazione con la coscienza umana che fa parte della loro stessa natura, relazione che consiste essenzialmente in un « significato » per la coscienza. Tutti gli avvenimenti che ci vengono dati nel presente, in quanto si è inteso conservare la loro globalità, sono avvenimenti significanti. La qualità di « significare » appartiene loro intrinsecamente. Ma sia perché questo significato, questo « senso » diremo, non può essere decifrato altrimenti che dalla coscienza, sia perché non si propone mai una finalità rigida, la coscienza potrà sempre interpretarlo, colorarlo secondo le sue norme particolari. Ne risulta un'ambiguità fondamentale, come nell'universo reale stesso. Come l'universo quindi potrà essere inteso al lume di tutte le teorie, di tutte le interpretazioni, di tutte le Weltanschaung. E particolarmente dell'interpretazione religiosa. Tale interpretazione infatti non sarà piú intrinseca delle altre. Potrà forse apparire gratuita al non credente, che la *ridurrà* alla sociologia, alla psicologia o, se vuol essere gentile, alla metafisica. Per il credente sarà solo la spiegazione alla Luce rivelata, dal senso autentico intimamente presente alla realtà.

Quanto abbiamo detto presuppone una presentazione perfettamente globale dell'avvenimento; ma se l'autore interviene in misura sia pur minima allo scopo di darci la propria interpretazione personale nel senso intrinseco dell'avvenimento, tutto il gioco risulta falsato. Si ricade nella tesi. Vediamo quindi quanto sia poco fenomenologico un film che si pretende anche esistenzialista, come per esempio *Les Jeux son faits.* Sarebbe interessante dimostrare, a proposito di un altro film che resta molto piú vicino al realismo fenomenologico, quanto è difficile per l'artista raggiungere una tale potenza creativa che gli permetta di porre nell'esistenza un avvenimento che una volta posto appaia indipendente da quello stesso potere. In ciò è la definizione di creazione. Se egli esita a tagliare radicalmente quel cordone ombelicale, si paleserà sempre un orientamento estrinseco, che d'altronde distruggerà in anticipo la tesi che si doveva sostenere. Uno degli esempi piú tipici è *Un Hômme marche dans la ville* di Marcello Pagliero. L'organizzazione interna di questo film appare infatti come una notevole illustrazione di quanto abbiamo detto del realismo fenomenologico. Vi è descritta minuziosamente una situazione umana globale, con tutti gli avvenimenti grandi e piccoli che vi si possono incontrare. Non ci sono nemmeno dei personaggi posti particolarmente in luce e altri tenuti di sfondo. Tutti sono sullo stesso piano: il grosso brasiliano come il presunto assassino e il *bistro du coin.* Vite che si svolgono fianco a fianco, talvolta si inca-

strano l'una nell'altra per poi separarsi di nuovo. È tutto questo non ha fine, sentiamo che potrebbe continuare.

Tuttavia non ci sentiamo liberi di cercare da noi stessi il senso di questi avvenimenti. Avvertiamo il colpo di pollice del regista che per tutto il film ci impone il « suo » senso. La situazione che ci viene descritta non è veramente esistenziale, ma esistenzialista. Il tema del malinteso: l'assassino confesso è innocente. Il tema dell'assurdo: si uccide qualcuno senza volere credendo che si tratti di un'altra persona. Il tema della solitudine: nessuna comunicazione autentica è possibile con gli altri, né nell'amore né nell'odio. L'amore si riduce a un contatto di epidermidi. Il tema dell'essere « di troppo »: il bambino che viene mandato continuamente in istrada per potersene sbarazzare. Ma anche gli adulti hanno la nausea dell'esistenza. L'operaio che ha una « brutta faccia » non riesce a trovar lavoro e finisce per essere ucciso in modo ridicolo. La donna che non trova l'amore si suicida con il gas. Il negro che muore tubercoloso ucciso dalle orribili condizioni in cui lavora. Nessuno muore « naturalmente ». Nessuna di queste creature sfugge alla sua situazione e sentiamo bene alla fine che il battello che se ne va non è un'evasione verso le isole Felici, ma che il vero assassino e quello che si confessa tale, partono entrambi verso una nuova situazione che sarà simile alla prima. E' solo una « tregua » per loro. Anche l'atmosfera d'assieme è esistenzialista. Quella specie di disperazione luicda che non è nemmeno piú disperazione, ma semplice assenza di speranza, assenza di apertura verso altre cose, verso l'avvenire o verso la trascendenza, in avanti o in alto. Ma non è neanche il sentimento di un Destino, di un Peso che grava sull'uomo. E' semplicemente l'uomo affondato nella propria psicologia, nella propria psicologia e nella propria sociologia. La libertà che dovrebbe essere all'interno di tutto ciò, lo è talmente che non la si avverte per nulla.

La plastica del film è in gran parte responsabile di quel colpo di pollice dato a quella materia che avrebbe dovuto essere semplice descrizione fenomenologica. Si può riassumere in una parola: è un film « opaco ». La luce ha qualcosa di duro, di non irraggiante, di non atmosferico, ma di crudo, di angoloso, di brutale: l'immagine piú impressionante, quella del ferito sulla barella che risale la parete sconnessa del muro, ben riassume quanto abbiam detto. Si potrebbe vederci un'altra metafora esistenziale, quella del « muro » dietro cui non c'è che la morte. Né le nebbie di La Havre di Carné, né la luce raggiante dei film italiani che, ciascuna a suo modo, evocano orizzonti extraumani. Tutto qui si vuole soltanto umano, senza al di là esterno o interno. L'assenza di musica, il sonoro pesante, lancinante, sottolineano questo aspetto, e impediscono qualunque effetto evocativo.

Vediamo come il gioco fenomenologico sia qui falsato da un'ascesi che non è stata spinta abbastanza lontano. Come risultato si può avere anche un bellissimo film, ma un film a tesi, o almeno a temi. E' impossibile in questo caso rinvenire un significato religioso laddove la situa-

zione plastica e drammatica degli avvenimenti ha deliberatamente soppresso tutto quanto avrebbe potuto fornire un fondamento reale a quel significato. Qualsiasi giudizio religioso che lo riguardi non potrebbe essere che esterno ai suoi fini.

Lo stesso pericolo di orientamento estrinseco degli avvenimenti, di « colpo di pollice », minaccia ugualmente i film che si vogliono realisti fenomenologici e che scelgono di metterci di fronte a degli avvenimenti religiosi. Si può essere tentati a far parlare gli avvenimenti invece di lasciare che essi esprimano a ciascuno il loro contenuto. Sarebbe interessante studiare sotto questo punto di vista il film di Genina *Cielo sulla palude*. Come tutti gli altri della scuola esso costituisce un blocco che è allo stesso tempo sociale, psicologico ed etico. Il film comincia — e continua, ma arricchendosi di altri dati — come un documento sulle Paludi Pontine, che si muove con panoramiche e larghi piani d'insieme. Fra questa terra, quest'acqua e questo cielo, quasi in essi immedesimata dalla pioggia continua, ci appare la famiglia Goretti. Tutto il film continua con questo tono di documentario sulla vita dei contadini, secondo il ritmo delle stagioni, fra le epidemie di malaria e i lavori dei campi; e si può non vedervi altro. La fotografia estremamente accurata, dovuta a G. R. Aldo, contribuisce a sottolineare questo tono. Apparentemente contraria all'ascesi della regía, collabora invece sottilmente con essa mettendo il film sullo stesso piano di accurate realizzazioni di cortometraggi dello stesso genere. E' facile d'altronde rendersi conto che rimane perfettamente neutra riguardo al senso da dare agli avvenimenti. Non aggiunge alcuna poesia e non sopprime alcuna miseria. La sua bellezza reale resta perfettamente trasparente, non porta con sé alcun significato che verrebbe a raddoppiare, rinforzare o indebolire, quello dell'avvenimento stesso. Presenta semplicemente questi avvenimenti come potrebbe farlo una rivista a grande tiratura, accuratamente illustrata.

Ma all'interno del documentario ci accorgiamo che i contadini sono dei personaggi, sono degli uomini e che fra loro nascono conflitti psicologici o semplicemente rapporti di diverse sfumature di carattere. In quest'analisi d'altronde non c'è nessuna compiacenza. Siamo semplicemente presenti a delle dispute, a delle riconciliazioni, a delle attenzioni reciproche, a degli avvenimenti piú gravi, come la malattia e la morte del padre, che fanno venir fuori certi atteggiamenti umani significativi, poi finalmente l'attenzione si concentra sull'atteggiamento reciproco di Alessandro e della giovane Maria. Concentrazione che non opera d'altronde alcuna frattura con tutti gli altri avvenimenti. La vita di quella fattoria delle Paludi Pontine continua a svolgersi contemporaneamente alla precisazione dell'atteggiamento di Alessandro. Scopriamo la vera natura di quell'atteggiamento: un'ossessione sessuale che finisce per condurre a ripetuti tentativi di violazione. Durante la battitura del grano sull'aia, mentre il carro dei buoi gira in tondo, si produce il dramma finale, delitto di cronaca, anch'esso d'ordine puramente documentario.

Nel frattempo abbiamo assistito alla preparazione della ragazzina alla Prima Comunione, poi alla cerimonia con il suo svolgimento sempre un po' affettato, soprattutto in quei paesi di vecchia tradizione religiosa. Non c'era stata nascosta d'altronde la sincerità, l'attenzione profonda con cui Maria aveva compiuto questo atto, come anche il vuoto formalismo che esso poteva avere, per altre compagne. Maria aveva preso sul serio le parole del suo catechismo e in nome di quelle respinge l'audacia, poi la violenza di Alessandro.

Dopo il delitto, la ragazzina ferita viene curata all'ospedale dove muore. La folla, misteriosamente avvertita, vede in lei una santa e prega. Cosí si sono svolti gli avvenimenti e cosí ci vengono mostrati. Dato tutto quello che abbiamo appreso lungo il corso del film niente ci deve apparire artificiale di questa catena di avvenimenti. Essi hanno un loro senso intrinseco, ma sono lasciati in tutta la loro ambiguità. Non si fa nessuna pressione per orientare l'interpretazione che dovrebbe esserne data. Se all'uscita del cinema si viene a sapere che la ragazza è stata canonizzata dalla Chiesa, questo potrà sembrare perfettamente assurdo. Il diagramma personale dei valori non ha dovuto essere modificato perché ci si sia comunque interessati allo svolgersi degli avvenimenti.

Ma il credente non troverà nessuna difficoltà a dare al senso intrinseco degli avvenimenti un'interpretazione religiosa. L'ambiguità stessa di questo senso costituisce per lui un criterio sicuro di autenticità. Avrà piuttosto qualche timore di fronte al lato illusorio delle visioni esterne o a quello degli appelli interni, ma laddove le cose sono cosí profondamente marcate di solidità umana, sono cosí poco fantastiche, egli non vede alcuna difficoltà a riconoscere la mano di Dio. Laddove tutto è naturalmente spiegabile, resta ancora posto per una realtà trascendente allo svolgimento normale dei determinismi, e là è il criterio di quella stessa trascendenza. In altre parole l'ambiguità è il modo umano per cui esiste il Mistero, quello che salvaguarda la libertà. Qualsiasi siano le apparenze contrarie, un cristiano non farà alcuna difficoltà a riconoscere che dal punto di vista religioso siamo qui ai confini della morale e della fede, dell'ascesi e del misticismo, a un livello e ad una qualità eguali se non superiori a quelli dei mondi di Bresson. Giacché se la ricerca psicologica in senso stretto è infinitamente minore, la grazia non è piú nascosta e le ambiguità non sono in fondo maggiori, in quanto è della natura stessa della grazia di essere nascosta e ambigua, ché essa non è altro che la faccia umana del Mistero Trascendente di Dio.

Tali sono, ci sembra, le possibilità e i rischi del realismo fenomenologico in materia di evocazione religiosa. Ma il rischio piú grave sarebbe certamente di volersi preoccupare degli interessi di Dio piú di quanto non se ne preoccupi Egli stesso, volendo orientare forzatamente, costringere a leggere negli avvenimenti un significato che è accessibile solo a chi lo scopre liberamente.

Amédée Ayfré

Il colore nel film ed il film a colori

I

Introduzione al colore

Il colore costituisce forse la piú grande ed appassionante avventura del film dalla scoperta dei Lumière ad oggi. Spesso avviene che nel giudizio di un errore di prospettiva porti a risultati critici lontani dalla realtà. Cosí sembrerebbe a prima vista che la differenza tra un film muto ed un film sonoro debba essere molto maggiore di quella che passa tra un film in bianco e nero ed un film a colori. In verità questa seconda differenza è molto piú profonda della prima perché se l'evoluzione del linguaggio cinematografico nel film sonoro dipende da un bilanciamento dell'immagine con l'espressione del mondo dei suoni, il cinema a colori agisce proprio sul fattore ottico sovvertendo del tutto la tecnica tradizionale della ripresa delle immagini e dando un nuovo sviluppo al linguaggio del film.

Il cinema a colori in realtà non è ancora nato. Esso è uscito da tempo da una fase sperimentale, ma ben pochi sono ancora gli esempi che si potrebbero citare in una storia critica dell'impiego del colore in cinematografia. Da che cosa dipende questo? Non si può sostenere che gli anni di esperienza che al colore sono stati dedicati, non abbiano portato a risultati apprezzabili: la tecnica del colore anche se non ancora perfetta offre oggi all'artista ogni possibilità. Ciò che forse ritarda lo sviluppo del colore cinematografico sul piano del linguaggio è un fatto d'altra natura: l'impreparazione dello spettatore e del realizzatore cinematografico che ancora non hanno acquistato una specifica sensibilità a tali problemi. L'osservazione non sembri paradossale.

Il fatto è piú semplice e tremendo nello stesso tempo: alle prese per la prima volta coi problemi del colore, ci si accorge che tali problemi appartengono ad un mondo ancora del tutto da scoprire. La stessa realtà cromatica è percepita da noi quotidianamente in modo del tutto passivo ed obbedendo ad un automatismo psicologico elementare, siamo abituati a distinguere il colore soltanto quando ciò ci è necessario. Allo stesso modo il nostro orecchio, del complesso dei suoni che lo colpiscono, è abituato a relegare in una zona — diremo cosí — « di fondo », tutti i rumori che non lo interessano. Come il microfono non ha il potere discriminante dell'orecchio cosí la macchina da

presa o la pellicola sensibilizzata per il colore non hanno il potere discriminante dell'occhio. Cosí assistiamo — osservando lo schermo durante la proiezione di un film — ad una vera e propria rivelazione del colore, cioè delle armonie dei toni cromatici, che in natura non sapremmo cogliere se non dotati di una particolare sensibilità, o — al minimo — mediante un particolare sforzo di attenzione. Questa osservazione, di natura essenzialmente psicologica, ha i suoi riflessi nella tecnica d'impiego del colore in cinematografia, ma qui soltanto volevo dire per ora che lo spettatore — quello almeno appartenente alle generazioni piú anziane — non ha la sensibilità del colore. Sensibilità che si riscontrerebbe facilmente — mediante una indagine statistica — acuta nei giovanissimi che spesso preferiscono un brutto film a colori a un interessante film in bianco e nero. Allo stesso modo la generazione di coloro che oggi si trovano tra i quaranta e i cinquant'anni era nel '29 pronta a considerare con sensibilità i problemi del sonoro, e quella degli uomini che oggi superano i sessant'anni era in genere straordinariamente riluttante — se non avversa ad accettare il film sonoro nei confronti del film muto. Quando poi si acquisti tale sensibilità nei confronti del colore cinematografico riesce estremamente difficile rinunciarvi: riesce cioè estremamente difficile tornare a ridurre il mondo in termini di bianco e nero. Non so se questo sia un bene o un male. E' probabile però che si tratti di un bene. Qualcuno ha sostenuto una tesi secondo cui tutta la storia del progresso umano potrebbe essere ridotta alla storia della ricerca dei mezzi meccanici e di strumenti destinati ad acuire le scarse possibilità sensoriali dell'uomo. Gli studiosi di psicologia sanno che le « soglie » tendono ad avvicinarsi e che i limiti minimi di spazio o di tempo tra sensazioni contemporanee o susseguenti tendono ad allontanarsi. Cosí la sensibilità sensoria media degli uomini, forse con un preciso legame storico di rapporto inverso, nei confronti del progresso della tecnica, tende fatalmente a diminuire. Prima dell'adozione dell'attuale scala cromatica su dodici semitoni esistevano forme musicali piú ricche di sfumature tonali intermedie. L'orecchio percepiva allora differenze tonali che oggi non saprebbe apprezzare. Pochi si rendono conto del fatto che la nostra scala musicale è una convenzione non troppo diversa da quella che in altro campo rappresenta il sistema metrico decimale, ed abbastanza grossolana. Non sarebbe possibile ad esempio suonare al pianoforte che è costruito ed accordato su questa convenzione, non dico una melodia indiana o cinese, ma nemmeno un canto gregoriano nei suoi esatti valori tonali. Anche l'occhio ha sofferto dal progredire della civiltà meccanica: una percentuale sempre maggiore di soggetti porta gli occhiali e non solo per difetti, ma per indebolimento della vista dovuto alle condizioni della vita cittadina (anche il cinema in genere, e certe apparecchiature da proiezione in particolare, hanno contribuito a questo). In senso cromatico stiamo oggi assistendo ad uno strano risveglio della sensibilità e dell'interesse per il colore. Sarà questo un merito del film? Può darsi. Intanto ho sentito un gruppo di bambini giuocare ad una strana «conta»

a domande e risposte e voglio qui riferirla proprio per il suo curioso meccanismo basato totalmente sulla sensibilità cromatica dei soggetti. La conta, come è noto, è un gioco che si fa in circolo, e chi dirige il giuoco tocca successivamente le compagne appoggiandosi ritmicamente alle sillabe di una cantilena. A chi viene la conta, cioè all'ultima bambina toccata mentre si pronuncia l'ultima sillaba, tocca, se non è pronta nelle risposte, pagare un pegno ed uscire dal giuoco. Ed ecco le parole della conta in questione:

— Hai tu questo colore?

— Si!

— Di che colore era vestito?

— Verde! (o rosso o giallo, ecc., a gusto della bimba toccata in quel momento).

— Hai tu questo colore?

(La bimba cerca di trovare sul suo abitino policromo il colore considerato e risponde sí o no. Se la bimba non ha il colore considerato o sbaglia nella risposta) — Vuoi uscire per favore?

E la conta ricomincia.

Il giuoco non solamente è impegnato sul colore, ma tende proprio a dare alle bimbe una precisa coscienza cromatica e ad acuire in questo senso la loro sensibilità. In America una grande società, la Du Pont, ha una complessa organizzazione per la tinteggiatura delle macchine utensili e degli ambienti di lavoro. E se luce e colori degli ambienti sono studiati in modo da rendere l'ambiente stesso accogliente il piú possibile e il piú possibile scarsamente fastidioso e nocivo, la tinteggiatura delle macchine è studiata cosí da far risaltare in certo modo evidente i pezzi che può essere pericoloso per l'operaio toccare senza le necessarie precauzioni. Cosí quando certe convenzioni verranno stabilite ed accettate internazionalmente alcuni colori verranno ad assumere nell'astrazione psicologica comune significati precisi: ad esempio « pericolo », « paura », « laboriosità », ecc. Come già abbiamo notato in altre occasioni il processo sensorio investe il mondo psicologico del soggetto e finché la sensibilità del soggetto non trova sviluppo nella sfera psicologica è del tutto indifferente che il soggetto stesso riceva stimoli a cui non è pronto a reagire.

Questa scarsa suggestività psicologica nei confronti del colore è già stata variamente notata. Cosí per esempio una recente inchiesta ha dimostrato che quasi tutti sognano in bianco e nero. Ma sarebbe errato a mio avviso dedurre come è già stato fatto che il cinema attinge la sua suggestività proprio da questo possibile accostamento ad uno stato onirico dello spettatore. E' vero al contrario che il sogno si risolve cinematograficamente proprio perché nel sogno avviene automaticamente quella riduzione all'essenziale che è caratteristica del cinema, e perché da tale riduzione all'essenziale l'elemento cromatico è facilmente escluso. Un'altra prova della scarsa sensibilità dell'uomo al colore la possiamo riscontrare sul piano della cartellonistica, che ha bisogno di colori vivaci — squillanti — per richiamare l'attenzione col

mezzo del colore, proprio perché se il colore non è tale, vivace e squillante, esso non riesce a vincere l'inerzia psicologica di chi deve subirne il richiamo. I dischi rossi di una famosa mistura americana non sono, anche se essi disturbano il gusto dei piú sensibili, che un'efficace applicazione pratica di questo principio. In realtà la curva di sensibilità dell'occhio umano è notevolmente allungata in corrispondenza del verde: il rosso ed il bleu offendono dunque l'occhio. E se occorresse ancora una riprova pratica di questo, basterà pensare che tutte le tabelle di segnalazione stradale per gli autoveicoli sono appunto per questo motivo composte con figure geometriche nei colori rosso e bleu. La coloritura del film ha dovuto vincere questa prevenzione dovuta alla scarsa sensibilità cromatica dello spettatore: il quale, per prima cosa si adontava, nei primi esperimenti, dei volti degli attori che riteneva color pomodoro, e degli altri colori che riteneva inesplicabilmente carichi. Ora, indipendentemente dalle caratteristiche tecniche dei diversi sistemi in uso, va detto che il cinema a colori non poteva (direi: ancor oggi non può) non dar fastidio all'inizio, come non potrebbe non dar fastidio la luce all'occhio che nativamente fosse abituato al buio, o il suono nel suo volume reale ad un orecchio diseducato a percepirlo. Di qui l'esigenza di colori tenui, attutiti, che *disturbando meno* sembrano piú naturali, o la sgradevolezza se non il rifiuto di colori saturi specie, come si è detto, sulla scala dei rossi e degli azzurri. Noto di passaggio che per « saturo » si intende un colore che non contenga nessuna quantità di bianco: piú bianco è contenuto nel colore e piú esso è lontano dalla saturazione.

Il colore nel mondo fisico

Un sistema a colori tecnicamente a punto riproduce il colore fisico con assoluta e controllabile fedeltà. Ma questo non basta; perché dare all'occhio questa indiscriminata sensibilità porterebbe ad una sorta di pazzia cromatica, ed alla scoperta sostanziale, che la distribuzione del colore nel mondo che ci circonda è del tutto casuale. Pensiamo per un momento di dare ad un inesperto dilettante una comune macchina fotografica. L'inesperto dilettante quando avrà fotografato i componenti della sua famiglia s'accorgerà nella stampa delle copie che la macchina, entro certi limiti tecnici di esposizione e di sensibilità dell'emulsione, ha riprodotto fedelmente la realtà. Ma una realtà casuale in cui per esempio una testa sarà stata tagliata fuori dei margini della fotografia o un corpo avrà occultato con la sua casuale presenza una cosa o un'altra persona che sarebbe stato invece interessante vedere. Se il fotografo sarà un artista s'accorgerà facilmente che l'ordine naturale delle cose non può essere semplicemente riprodotto, come appare, ma che bisogna nella rappresentazione ordinare gli oggetti e le persone in un certo determinato modo. Su questo diverso ordine da

dare alle cose e alle persone, naturalmente ogni artista ha una sua personale opinione, e se anche un gruppo di artisti può mettersi d'accordo su certi principi essenziali (cosí si origina una « scuola ») ancora, nel gruppo, il particolare ordine di ogni artista rifletterà il *suo* specifico mondo, la sua personalità, la sua originalità. A questo risultato bisogna aggiungere che quando con l'invenzione e la messa a punto di un sistema di cinematografia a colori si raggiunge in fase sperimentale la riproduzione fisica od anche psicologica del colore, ci si accorge che come l'ordine delle cose, in natura, anche l'accostastamento dei colori è puramente casuale e — naturalmente — non sempre gradevole. L'artista sente dunque la legittima necessità di riordinare a suo modo anche il mondo del colore. Ed è a questo punto che cominciano i problemi grossi, prima perché è necessario che l'artista abbia una estrema sensibilità cromatica, poi perché è necessario che un minimo di sensibilità cromatica sia richiesto anche a chi l'opera sarà chiamato a giudicare. E' dunque necessario anche in questo senso che tra l'artista e lo spettatore si stabilisca un preciso linguaggio che strutturalmente permetta il passaggio delle emozioni cromatiche dall'uno all'altro. Ho detto che lo spettatore — certe generazioni di spettatori almeno — non hanno in partenza questa sensibilità e questa educazione al colore. L'affermazione è in parte inesatta: la riproduzione cinematografica a colori ha ormai assunto certe proporzioni, e per quanto è possibile — ovvio, direi — discutere il gusto — o il pessimo gusto — del technicolor, è fuori dubbio che il technicolor agendo su vaste categorie di spettatori — sia pure diseducandoli — ha ormai conseguito due risultati: la rivelazione di un mondo cromatico sullo schermo, e la determinazione di certe convenzioni sul piano del linguaggio... E' questa, a mio avviso, un'esperienza con cui il cinema italiano affrontando il problema del colore dovrà in un primissimo momento fare i conti.

Esso non dovrà cioè tendere al cosidetto colore naturale, che facilmente si dimostra assurdo, né ad un'attenuazione del colore che risponderebbe ad un concetto generico ed inesatto relativo alla scarsa sensibilità cromatica dello spettatore, ma a camminare sulla scia di un linguaggio del colore innegabilmente già conquistato, introducendo in esso, magari andando poi al di là di confini oggi appena presumibili, quel gusto di cui il technicolor (almeno quello americano) ci appare spesso del tutto privo. Siamo cosí arrivati ad una conclusione che ritengo fondamentale se si vuole che il problema del cinema a colori italiano trovi una soluzione pratica prima che estetica. Ogni altra strada sarebbe pericolosa, ogni altro tentativo, prima che questa esperienza sia stata fatta, ed anche se risolto positivamente, sarebbe del tutto illusorio. Ma quale sarebbe la convenienza commerciale a lavorare un prodotto sulla scia di un'industria già affermata? E' chiaro. C'è oggi in Italia chi si occupa di questi problemi in senso teorico, chi ha un'esauriente preparazione tecnica, chi ha studiato ed approntato i mezzi e le condizioni pratiche per un sviluppo del colore. Manca tuttavia chi

abbia esperimentato tutto questo. I pochi cortometraggi realizzati a colori con tecnici ed artisti italiani interessanò appena il campo del documentario e della ripresa in esterni. Si dirà che quello della ripresa in esterni è appunto il problema piú difficile. Non credo: ad un certo punto, in esterno la natura fa da sé ed entro certi limiti la ripresa in esterno risponde sempre — anche nel bianco e nero — a certe necessità di adattamento. Diverso è il caso quando il colore vada « creato » e quando non ci sia piú l'aiuto di accostamenti cromatici causali che anche — per avventura — possono riuscire gradevoli. L'esperienza degli altri insomma, anche in questa materia, non può essere del tutto ignorata o data per data.

Cenni sulla tecnica del colore

La nostra sensibilità al colore dipende dalla costituzione particolare della retina. Le terminazioni nervose sulla retina — coni e bastoncelli — distribuite in un certo modo non ricevono probabilmente che quattro tipi di sensazioni: il bianco e nero e le sensazioni relative a tre colori fondamentali dalle cui combinazioni nascono tutti i colori e le sfumature intermedie. I tre colori fondamentali sono il rosso, il verde e il bleu. Ogni colore può teoricamente essere ricavato con un opportuno e conveniente dosaggio di questi tre colori. Sommando questi tre colori (ad esempio proiettandoli su di uno schermo bianco uno sull'altro) si ottiene il bianco, sottraendoli (ad esempio filtrando successivamente la luce bianca di un proiettore) si ottiene il nero. La proprietà dei filtri, come è noto, è appunto quella di « filtrare » la luce bianca: quando la luce bianca, composta di tutte le radiazioni cromatiche dello spettro, incontra un filtro colorato, il filtro stesso trattiene teoricamente tutti i colori lasciando passare solo quello proprio. Tutti i sistemi di riproduzione del colore sono basati sull'uno o sull'altro dei due procedimenti esposti. I sistemi si suddividono dunque usualmente in queste due grandi categorie: sistemi additivi e sistemi sottrattivi. L'immagine cromatica viene preventivamente selezionata mediante filtri nei tre monocromi fondamentali (analisi del colore) successivamente i tre monocromi vengono sovrapposti (sintesi del colore) o sullo schermo (sistemi additivi) o sulla pellicola (sistemi sottrattivi) e ricostruiscono la realtà cromatica tornando meccanicamente a dosare il colore nei singoli punti dell'immagine.

In certi sistemi il processo di lavorazione è ulteriormente semplificato. La selezione cromatica avviene direttamente sulla pellicola, o attraverso un reticolo, o su tre strati sovrapposti, diversamente sensibilizzati ai tre colori fondamentali. L'esperienza pratica ha fatto abbandonare o non uscire dalla fase sperimentale la maggior parte dei sistemi escogitati (e quasi del tutto il gruppo dei sistemi additivi) orientando l'industria cinematografica principalmente su due tipi: il Technicolor

ed il gruppo dei cosiddetti sistemi « monopack » (Gevacolor, Anscocolor, Sovcolor, Agfacolor, Ferraniacolor). Il technicolor che ha lavorato fino ad oggi in un regime di monopolio ha puntato industrialmente sul processo di lavorazione, adoperando comune materiale sensibile, l'altro gruppo punta invece sulla diversa qualità e le diverse caratteristiche del materiale sensibile, da adoperare con qualunque macchina, mentre si tenta di rendere tecnicamente intercambiabili i vari sistemi. Con la recente rottura del regime di monopolio anche il technicolor sembra oggi, pur conservando in parte i vecchi processi di lavorazione, orientato alla ripresa mediante materiale sensibile del tipo monopack. Nei sistemi monopack la selezione cromatica avviene direttamente sulla pellicola che è costituita da sette strati: il supporto di celluloide, uno strato « anti-alo », tre strati di emulsione sensibilizzata ai tre colori fondamentali, uno strato che serve da filtro giallo per la selezione del monocromo bleu (questo strato giallo viene poi disciolto nello sviluppo) ed uno strato protettivo. La pellicola viene impressionata nelle comuni macchine da presa e sottoposta poi a sviluppo e colorazione dei tre strati per copulazione chimica. Il negativo risulta coi colori invertiti (complementari). La stampa riporta i colori nelle copie positive ai loro valori esatti. La sensibilità di queste emulsioni è ancora non del tutto soddisfacente (lo strato sensibile al bleu è ortocromatico e inoltre c'è un eccessivo assorbimento di luce nel processo). Il rapporto di massimo contrasto fra zone in luce e zone in ombra del soggetto non deve essere superiore al rapporto da uno a quattro. E' facile che una scarsa illuminazione del soggetto porti a sottoesposizioni che alterano del tutto la resa del colore. La qualità delle emulsioni non sempre è costante e vi sono una grande quantità di problemi tecnici non ancora risolti. Cosí la già citata intercambiabilità dei sistemi (la possibilità cioè di stampare su positivo di un sistema, il negativo di un altro sistema) e la lavorazione del « controtipo » necessario per lo sfruttamento commerciale, la conservazione dei film, e la realizzazione di certi effetti alla stampa, dissolvenze, mascherini, ecc. La resa del colore si può controllare impressionando in testa ad ogni pezzo una tabella di colori, o meglio una scala dei grigi (dal bianco al nero). Se tutte le operazioni tecniche sono state eseguite correttamente la scala dei grigi deve nel positivo risultare effettivamente grigia... Se invece i bianchi non sono puliti è ancora possibile correggere alla stampa eliminando eventuali dominanti cromatiche che si fossero formate: basterà eseguire la stampa attraverso un conveniente filtro. La resa esatta del colore dipende: dalle radiazioni proprie del soggetto dovute alla natura cromatica della sua superficie, dalla natura cromatica della luce che illumina il soggetto, dalle condizioni tecniche del sistema (sensibilità, quantità dei coloranti, ecc.), dalla precisione delle eventuali correzioni di stampa. Il controllo di queste varie condizioni ha fatto sorgere accanto alla sensitometria e densitometria (misura della sensibilità e densità delle emulsioni) ed alla fotometria (misurazioni relative alla luce), la colorimetria (misu-

razioni relative al colore). Era quindi necessario stabilire in qualche modo una scala cromatica che potesse facilmente tradurre le radiazioni colorate in cifre. La scala adottata è stata quella delle « temperature di colore » (T.D.C.), misurate in gradi Kelvin. Riscaldando in laboratorio il cosidetto « Corpo nero » (una sfera cava la cui cavità è annerita con nerofumo), si sono messi in rapporto i gradi di temperatura occorrenti per ottenere al foro d'uscita del corpo nero le varie radiazioni colorate. Alle radiazioni che, aumentando i gradi di temperatura vanno dal rosso al violetto, è stata dunque attribuita una corrispondente temperatura di colore. Il colorimetro è uno strumento che misura, indipendentemente dalla distanza della sorgente e dalla quantità delle radiazioni, la temperatura di colore di una sorgente luminosa. Le case che forniscono il materiale sensibile ne garantiscono il bilanciamento entro certi limiti di temperatura di colore. In genere si fabbricano due tipi di emulsioni negative, una bilanciata per riprese in esterni, ad alta temperatura di colore, ed una bilanciata per interni a luce ad incandescenza, a bassa temperatura di colore. La pellicola per esterni può essere adoperata anche in interno impiegando la luce di proiettori ad arco (qualitativamente vicina alla luce solare) o quella di proiettori ad incandescenza la cui temperatura di colore sia stata elevata schermando il fascio con filtri luce. Ma in pratica il risultato non è del tutto soddisfacente. Comunque, eseguendo una ripresa a colori, e necessario un controllo costante e ripetuto della temperatura di colore dei singoli apparecchi illuminanti. La tecnica della ripresa a colori sovverte completamente le comuni concezioni della tecnica della ripresa in bianco e nero. Se, come è chiaro, un oggetto non illuminato « non esiste » per la macchina da presa nella realizzazione in bianco e nero, nella realizzazione a colori una superficie di un certo colore « anche se illuminata » portata su uno sfondo dello stesso colore non esiste. Il che vuol dire che i problemi luministici del quadro divengono del tutto secondari nei confronti dei problemi cromatici ed assorbiti da questi. L'operatore in bianco e nero ragiona in termini di luce e di ombre, l'operatore nel film a colori ragiona quasi esclusivamente in termini di colore. Molti dei tradizionali metodi fotografici per l'integrazione psicologica del quadro cinematografico (cosí il controluce che staccando le figure dal fondo rende la profondità del quadro) sono cosí automaticamente scomparsi nel cinema a colori. L'illuminazione è generalmente frontale o perpendicolare alle superfici da far risaltare. A bilanciamento di tale impostazione della luce altri proiettori attenuano le ombre riportando il contrasto nei detti limiti di uno a quattro. Il distaccarsi delle figure nei diversi piani non è piú ottenuto col controluce, ma mediante contrasti di colore (es.: colori complementari, ambienti a colorazione fredda per distaccare i toni piú caldi sui volti degli attori). La profondità stessa del quadro va studiata e resa sulla base della diversità dei toni cromatici alle varie distanze. Il colore a flou, o leggermente sfuocato, risulta insopportabile. Anche negli sfondi la sfuocatura che si ottiene con l'impiego di certi obbiettivi va evitata

(il cinema a colori lavora in genere su obbiettivi di cortissime lunghezze focali) a meno che non risulti decisa ed occorra proprio ridurre lo sfondo ad una informe massa di colore. Tutti i colori oggettivi possono essere alterati, mancando allo spettatore ogni possibile riferimento. I soli colori-chiave che entro certi limiti non si possono alterare sono il colore del cielo limpido ed il colore della carne. La composizione cromatica del quadro va quindi in genere studiata in funzione della resa di questi due colori. Variazioni di luce si trasformano in variazioni di colore. Quando quindi queste ultime non siano studiate esattamente in funzione espressiva, si consiglia non montare cielo su cielo con angolazioni diverse, anche se le effettive condizioni della ripresa (nel dialogo a due in esterno ad esempio) lo rendesse necessario.

Renato May

La parabola dell'espressionismo

Per colui che l'osserva oggi, la parabola dell'espressionismo cinematografico può fare pensare alla traiettoria di un corpo celeste illuminante inopinatamente la notte di una strana luce, inabissandosi, poi, nell'immensità buia, seguíto da una scía di corpuscoli di un chiarore intermittente.

Attraverso le tre ultime decadi della storia del film, l'espressionismo ha preso diversi caratteri. Ora è apparso come semplice elemento di concezione scenografica, ora come un modo piú o meno assoluto di una opera eccezionale; ora ha formato scuola con diverse tendenze come quelle che si vedono oggi nel neorealismo, andando, in certi casi, fino agli estremi della sua legge estetica.

Si scopre nel cinema tedesco la prima e la terza di queste manifestazioni, in quasi tutti gli altri e, in special modo, nell'americano, nell'inglese e nel russo, la seconda o la prima. Cosí e per altre ragioni che vedremo, quando si evoca, in generale, la teoria estetica rivoluzionaria che si drizzò, trent'anni fa, di fronte al realismo, allora dappertutto trionfante, il pensiero si riporta subito ed essenzialmente alla sua scuola germanica.

L'espressionismo tedesco che prese egualmente il nome di caligarismo dalla piú rappresentativa, piú radicale, piú giustificata e, d'altra parte, la prima delle sue tendenze, fece, nel 1920, l'effetto di una rivelazione sensazionale, tanto sensazionale, per darvi una misura storica molto conosciuta, come quella portata nell'inverno del 1830 dal teatro romantico francese in cui furono scosse lo spirito e le convenzioni del classicismo.

Non fu, però, si deve riconoscerlo, occasione di chiassose battaglie come quella parigina di *Ernani* di Victor Hugo. Il cinema conobbe tali battaglie solo piú tardi, per esempio, con *Coeur fidèle* di Jean Epstein o le prime prove del film sonoro. Tuttavia si ebbero, a suo riguardo, fatti forse piú significativi.

Il caligarismo fu salutato da un plauso quasi unanime ed entusiasta della critica e dai ditirambi di pittori modernisti che vedevano con interesse il film cadere sotto la loro influenza (Herman Warm proclamava: « I film devono essere disegni resi viventi ») e speravano vedere monopolizzata da loro la creazione delle scenografie. Qualche fischio, qualche sarcasmo, qualche giudizio moderato e giusto furono

rapidamente coperti da un baccano da fiera. Sarebbe molto spassoso esumare oggi certuni di questi ditirambi. Mi soffermo unicamente ad uno la cui tradizione ne svalorizza sfortunatamente la magniloquenza. E' di un espressionista belga del quale si videro a piú riprese i quadri alla Biennale di Venezia. Dichiarava in una rivista del tempo: « Infine il film esce dai limbi eterni dell'inespressivo, infine è degno di entrare nel paradiso delle arti ». Non si possono immaginare, oggi, un entusiasmo e una incomprensione cosí grotteschi!

Una viva curiosità del pubblico accolse anche l'espressionismo cinematografico. Questo fatto è assai sorprendente perché l'espressiosmo nelle arti plastiche, nell'arte in generale, era incompreso e considerato con scherno dalla folla. Evidentemente questo interesse era lontano da una preoccupazione di querela estetica, ma non si può disconoscere né la sua unanimità, né la sua profondità che si rivelarono nettamente negli spettacoli prolungati di *Das Cabinet des Dr Caligari* (*Il Gabinetto del dottor Caligari*) nei cinema frequentati da spettatori di formazione culturale piú eterogenea. In Italia, questa opera fu subito proibita dalla censura per il suo sedicente carattere morboso e contrariamente a ciò che si verificò in altri paesi l'accoglienza nelle sue rare visioni fu assai fredda. Nel Belgio invece — prendo quest'esempio perché l'ho vissuto da testimone — in una città universitaria come Lovanio ed in una metropoli come Anversa, ambienti del tutto diversi, dove in tale epoca un film, per quanto interessante fosse, non teneva il cartellone piú di tre ed otto giorni, l'opera di Wiene conobbe spettacoli prolungati di quindici giorni e di un mese.

Tale accoglienza, notiamolo subito, appare oggi, soprattutto da parte della critica, senza giusta proporzione con l'interesse dell'apporto originale dell'espressionismo. Non si può spiegarla che per la forza di particolare sensazione del *Gabinetto del Dr. Caligari* a proposito della quale mi spiegherò piú avanti.

A quale stadio della sua evoluzione verso una originalità espressiva era allora, in realtà, l'arte cinematografica? Tanto in Europa che in America i suoi mezzi propri di espressione erano già stati sfruttati con grande senso di funzionalità. Griffith e Sjöström, per non citare che un americano e un europeo, a mezzo di opere diventate celebri come *The Birth of a Nation* (*La nascita d'una nazione,* 1915), *Intolerance* (1916) e *Berg Ējvind och haus hustru* (*I Proscritti,* 1917) avevano portato in vie diverse degli elementi giustificativi di una netta potenza e particolarità di espressione del dominio della costruzione drammatica, dell'interpretazione umana, della forma tanto dinamica che plastica. Cosí il senso e le figure di ciò che per un paragone limitato si può chiamare sintassi e stile, riferendosi alla letteratura, composizione, armonia e ritmo, appoggiandosi al vocabolario musicale, gli avevano dato il marchio di un'arte nuova. Ciò sarebbe la conquista piú importante fino al sonoro. L'apporto dell'espressionismo infatti fu limitato.

Prima di sviluppare considerazioni a questo proposito, sarebbe utile rispondere a quesiti impliciti: qual'è la genesi dell'espressionismo

SIEGRIFED *Fritz Lang*

METROPOLIS *Fritz Lang*

TARTÜFF *F. W. Murnau*

FAUST *F. W. Murnau*

DAS WACHSFIGURENKABINETT (Gabinetto delle figure di cera) *Paul Leni*

PANZERGEWÖLBE (La casamatta blindata) *Lupu-Pick*

FRITZ RASP in *SCHATTEN* (Il mostratore di ombre) *Arthur Robison*

EUGEN KLOPFER in DIE *STRASSE* *Karl Grüne*

cinematografico? Quali sono i suoi fondamenti e le sue tendenze estetiche?

L'espressionismo è, in breve, la corrente di creazione artistica che mira alla rappresentazione o all'evocazione, non soltanto degli stati d'animo, ma anche dei fatti drammatici e del loro ambiente attraverso una forma sintetica per tradurne l'essenza od il significato violento, mediante la deformazione del reale e l'impiego di simboli fossero essi anche i piú spinti e i piú inattesi.

Si è fatto risalire i suoi primi esperimenti coscienti od incoscienti alle arti primitive popolari germaniche (ciò che non mancò di dare un certo sapore alle reazioni naziste a suo proposito) come alle arti negre ed asiatiche. Verso il 1910-11, si è manifestato, con chiasso, nel movimento delle arti plastiche tedesche chiamato da Giorgio De Chirico « la secessione di Monaco ». Fece presto scuola in Olanda, nelle Fiandre e a Parigi e mentre provocava una rivoluzione nello « stile » orientava l'ispirazione verso dei temi nei quali i tormenti psicologici, la febbre della sessualità e la rivolta sociale avevano un largo posto. Ebbe un poco piú tardi delle ripercussioni nella letteratura, nel teatro e nella musica e qui si potrebbe fare il nome di Wedekind e di altri. Nel teatro la sua azione, fuori dei temi, si svolse essenzialmente sulla scenografia, la presentazione dell'ambiente e l'impiego delle luci. Fu sullo schermo che doveva conoscere la sua illustrazione formale piú rigorosa, piú sorprendente e in certi casi la piú giustificata, tramite l'asservimento ad una assoluta unità stilistica della scenografia, della recitazione, della fotografia, del linguaggio e del ritmo del film.

Questa constatazione sfocia in una querela storica. Qual'è l'iniziatore dell'impiego dell'espressionismo come stile cinematografico? E' a Roberto Wiene che si deve questa esperienza sul piano che qualificheremo « totalitario ». Essa data dal 2 marzo 1920 con la prima al « Marmorhaus » di Berlino di *Gabinetto del Dr. Caligari*. Questa affermazione non esclude tuttavia la possibilità di una prova anteriore di applicazione parziale della tendenza. Vedremo immediatamente se si è verificata, il suo significato e la sua importanza. La nostra affermazione deve per di piú appoggiarsi su prove di confutazione di ciò che è stato definito: la rivendicazione di paternità d'idea di Friedrich Feher.

A quando e a chi risalirebbe una prova parziale se, come è giusto, non si tiene conto di «saggi incolori » del 1912-14 citati da uno o l'altro studioso per avvicinamento d'ispirazione? Prima, pretendono certuni al 1919, al *Golem* e al suo regista Paul Wegener, il piú mongolo dei prussiani che si conosce per averlo visto in numerosi film tedeschi fino a qualche anno fa: un immenso, un mastodontico corpo di germanico sormontato da una curiosa testa di asiatico. A questa prima precisazione si potrebbe aggiungere Maurice Tourneur, regista francese, per *Prunella*, realizzata nel 1919 a Hollywood.

Vediamo prima il caso Wegener. Difatti Wegener ha realizzato verso la fine del 1919 un secondo *Golem* nel quale un principio di

deformazione e di simbolo espressivo era sfiorato in una parte della scenografia e la composizione del personaggio dell'automa liberatore dei giudei di Praga. Tuttavia bisogna aggiungere subito che, a proposito dell'essenza del problema storico, Wegener stesso ha messo fine a ogni polemica. Nel 1937, a una domanda scritta che io gli avevo posto, mi precisò in una lettera che pubblicai poco dopo, che qualsiasi fossero le apparenze, egli non era stato in nessun momento, quando realizzava il *Golem*, guidato da una intenzione di espressionismo. Un anno piú tardi, ebbi occasione di incontrarlo a Berlino, 1937-1938! Era al tempo in cui il dott. Goebbels aveva lanciato i suoi fulmini sull'espressionismo, manifestazione d'arte degenerata. Io volli fare precisare a Wegener il suo pensiero e i fatti a questo proposito. Gli dissi a bruciapelo: « Non è l'ombra del dott. Goebbels che vi impone la vostra attitudine? ». Mi guardò profondamente con i suoi strani occhi, sorrise, e mi disse mettendomi una mano sul braccio per invitarmi ad allontanarci da un gruppo fermato davanti al ristorante degli stabilimenti di ripresa di Neubabelsberg: « Lasciamo a Wiene la celebrità e il rischio tanto piú che lui è lontano (Wiene a quell'epoca era in esilio a Londra e Parigi) perché in verità, né io ne Poelzigs (era lo scenografo del *Golem*) non abbiamo veramente né voluto né fatto dell'espressionismo, e ciò che avete potuto considerare come tendenza espressionista nel *Golem* è puro caso, o piuttosto non esiste ».

Ecco dunque una polemica terminata. La faccenda di Maurice Tourneur è piú chiara e nello stesso tempo piú complicata. L'attore belga Jules Raucourt che, secondo le sue affermazioni, fu il consigliere, l'ispiratore di Maurice Tourneur per *Prunella*, ha dichiarato fin dal 1925: « la scenografia era nettamente di concezione espressionista. Ma essa in seguito dovette farsi cosí misurata, cosí prudente, come d'altra parte la recitazione, causa la supervisione dei produttori, che perdette in fine dei conti il carattere sul quale avevamo basato tutti i nostri effetti ». Ancora una volta la lotta tra l'ispirazione artistica e le precauzioni economiche timorose, caratteristica permanente nel dominio della creazione cinematografica, aveva snaturato un'esperienza estetica.

Rimane il caso Feher. Dobbiamo soffermarci su di lui sebbene le rivendicazioni dell'idea dell'espressionismo dell'autore di *The Robber Symphony* non siano mai state considerate seriamente che da rari e frettolosi storiografi? Penso di sí, non fosse altro che per finire una buona volta la questione. Feher fece parte del gruppo di realizzazione di *Il Gabinetto del Dr. Caligari*. Nel 1934, a Londra, pretese di avere lui indicato a Wiene lo stile della messa in scena. I fatti non sostengono questa affermazione. In tutti i documenti originali relativi al film e nelle didascalie che elencano i collaboratori e interpreti, il nome di Feher non appare che per la parte di Francis, il folle nell'immaginazione del quale nasce il dramma. Nessun documento relativo alla creazione drammatica o tecnica menziona la sua collaborazione a queste ultime. Tra le carte di contabilità della produzione di *Caligari* che il prof. Hans Traub, direttore del Museo della U.F.A., mi permise di consultare per

la ricerca di una controprova, non ho trovato che annotazioni e ricevute dei suoi compensi di attore. Erano molto esigui come lo erano d'altra parte tutte le spese di produzione. Non ho piú preciso nella memoria la cifra del costo d'insieme di *Caligari* ma mi ricordo che con un calcolo mentale rapido il prof. Traub lo fissava ad un terzo e ad un quarto delle spese per *Madame Dubarry* e *Anna Boleyn* realizzati da Lubitsch verso la stessa epoca. E ciò ha una importanza anche per certe osservazioni che farò in seguito. Non si vede Feher dare una tale idea senza un normale e giustificato compenso. Infine Wiene stesso — e il fatto è stato confermato da Pommer — mi affermò che Feher non ebbe nessuna parte diretta o indiretta alla definizione dello stile di *Caligari*, che era stato ispirato in seguito a modificazioni imposte dallo stesso Pommer. Della sceneggiatura originale di Janowitz e Mayer, dell'espressionismo pittorico, e di considerazioni assai singolari, dirò subito. Roberto Wiene era un uomo curioso: figlio di un attore di origine cèca addetto alla scena personale dei Re di Sassonia aveva fatto, egli stesso, del teatro come attore prima di entrare negli stabilimenti di ripresa nel 1917. L'incontrai a Parigi nel giugno del 1938, qualche giorno prima che entrasse nella clinica per esservi operato di cancro e morirvi. Dava allora l'ultimo tocco al suo ultimo film, il mediocre e « realista » *Ultimatum*, con una fretta che era un segno esteriore della percezione intima della sua prossima fine. Era stremato di forze. Nel suo viso singolare, un giorno gonfio come una testa di fantoccio, l'indomani stirato da rughe profonde, gli occhi smisuratamente grandi per la febbre del male che lo rodeva, assumevano una misura qualche volta spaventosa. Tuttavia la sua memoria e il suo giudizio erano lucidi ed egli si dava ancora il coraggio per imitare ironicamente uno o l'altro degli attori celebri o i gerarchi tedeschi del momento. Fine e educato (la famigliarità facile dei teatri e degli stabilimenti di ripresa non avevano potuto distruggere in lui un'educazione ricevuta all'ombra della Corte di Sassonia), rassegnato (l'esilio l'aveva completamente rovinato materialmente), sincero di quella sincerità di coloro che sentono la morte vicina, mi rivelò allora le strane origini, o meglio le strane circostanze e ragioni che presiederono alla prima esperienza dell'espressionismo cinematografico. Appartengono, prima di tutto, a delle preoccupazioni politiche ed economiche, e se Wiene immaginò *Caligari* tale come noi lo conosciamo è, secondo le sue stesse parole, incitato, spinto tanto da esse quanto, come lo ho già notato, dall'esempio di SENSAZIONI provocate dall'espressionismo pittorico.

All'indomani della guerra che terminò nel novembre 1918 e che aveva visto, dettaglio che esso pure non manca di piccante, la centralizzazione della produzione tedesca e la creazione della U.F.A. in seguito a rapporti pressanti al potere civile dei generali Ludendorf e Hindenburg allora in campagna, la Germania si trovava isolata moralmente e economicamente. Il cinema poteva in due maniere recitare una parte nello sforzo di smantellamento del muro issato intorno al paese

vinto. Il film non era esso un prodotto commerciale e nello stesso tempo un veicolo del pensiero?

Il film svolse questo duplice ruolo o piuttosto glielo fecero svolgere. Non mi fermo che incidentalmente alla parte economica del piano che fu allora stabilito. Fu metodica e precisa, basata su una vecchia tendenza dell'economia germanica dell'ante guerra: il *dumping*. Essa si fondeva molto bene, come si vedrà, con la seconda parte che si può chiamare artistica. Questa ultima comportava la volontà di imporre, al piú presto, il film tedeschi in Europa e in America per dei valori di di ricerca artistica, o meglio un potere di *sensazioni* artistiche. Tutto il programma della produzione era basato su questi due pilastri. Verso la fine del 1919, Wiene ebbe conoscenza del piano stabilito fra i governativi da una parte, e dall'altra dagli amministratori della UFA, nei consigli della quale erano rappresentati tutti i grandi interessi materiali e morali della Nazione. Propose allora alla DECLA, dipendente dalla UFA, di intraprendere una produzione di 36 films, 4 dei quali sarebbero piú specialmente concepiti e realizzati come opere di prestigio e per assicurare il successo del suo progetto egli s'impegnò a produrre questi ultimi con un modesto capitale nello spirito dunque della prima parte del piano del quale ho parlato. Accettata tale proposta, Wiene presentò subito il progetto suo per *Il gabinetto del dr. Caligari* di cui una realizzazione era stata prima prevista a cura di Fritz Lang nel modo realista. Secondo il piano di Wiene, *Caligari* doveva consacrare una congiunzione dell'espressionismo formale e del vecchio spirito hoffmanesco attraverso una sceneggiatura stabilita dal Carl Mayer secondo una idea di Hans Janowitz, un cèco narratore e poeta che il commercio d'olio e la « bohème » avevano condotto in Germania, sceneggiatura condotta per ragioni morali e forze politiche dalla realtà all'immaginazione folle, da Pommer produttore capo della DECLA e dell'UFA.

Caligari diviene cosí una lugubre avventura di crimini e di rapinamenti nata nell'immaginazione d'un pazzo. Di colpo le audacie piú spinte nel soggetto, di deformazione e di simbolo, era giustificate.

Giustificazione però a posteriori, l'elemento di sensazione del violento sviamento essendo salvaguardato nella sua rigidità piú assoluta da un'abile costruzione drammatica che rivelava soltanto alla fine che il dramma era un incubo a occhi aperti di un pazzo.

Wiene condusse l'esperienza con intelligenza. Egli sottomise allo stile scelto tutti gli elementi della creazione filmica: la scenografia era fatta di tela dipinta e di decorazioni d'ambiente immaginate secondo le regole dominanti dell'espressionismo pittorico; tutte le ombre, o piuttosto le ombre deformate, erano disegnate in modo da rendere inutile il gioco di luce e far sí che la fotografia fosse di eguale ripro-

duzione; l'abbigliamento, il trucco, le attitudini, la recitazione dei personaggi erano stilizzati con una volontà di unità, di stranezza e di simbolo; le alternanze dei mezzi di espressione, o meglio la variazione di punti di vista e di figura, base del linguaggio cinematografico, erano generalmente abbandonati per un ritorno alla successione di quadri d'insieme con qualche piano americano cosicché il ritmo stesso del film aveva un carattere particolare.

Il successo di fronte al pubblico fu dovuto, in special modo, alla sensazione. Quello ottenuto presso la critica ebbe altre ragioni: prima l'arricchiamento portato al cinema per la messa in scena assai particolare della follia e dell'incubo; la materializzazione della reazione lungamente sperata contro l'aggrapparsi dell'ispirazione al solo realismo, malgrado i ricordi del fantastico e del poetico soprannaturale; il valore drammatico della sceneggiatura, riveduta da Wiene e giustificante lo stile della realizzazione, e infine la riuscita dell'insieme.

Nel seguito l'espressionismo cinematografico disdegnando la rivolta sociale, il tono polemico dell'espressionismo pittorico e letterario, divenne del tutto naturalmente lo stile di una serie di film dell'epoca in cui il gusto del macabro dei vecchi maestri germanici di mescolava ora al romanticismo, ora al gusto dello spaventoso e del sadico, o che qualche volta erano essenzialmente penetrati dalle febbri della sessualità e del senso della morte, storie morbide di vampiri, di fantasmi, di pazzi sadici sviluppantisi in manicomii, castelli tetri, laboratori di alchimisti e nelle quali apparivano regolarmente ad ogni svolta, delle sfilate di pesanti casse da morto e dei famosi cappelli a cilindro dai coni tronchi.

A proposito di questi cappelli, « poncif » scenografico piú caratteristico del caligarismo, Wiene ci ha raccontato un ironico aneddoto.

Stava occupandosi una mattina dei costumi di *Caligari* e di Jane, una delle vittime di Cesare, il sonnambulo criminale, quando un assistente, incaricato del guardaroba dello studio, conduce da lui un rigattiere che cercava di disfarsi d'una serie di cappelli a cilindro passati di moda. Questo ne depone uno sul lino bianco che doveva servire per guarnire le ampie e leggere testate del letto di Jane. Esso, disse Wiene, fece un cosí bel contrasto, una cosí bella macchia su questo lino, e poi messo in testa a Werner Klauss, Caligari drappeggiato nella sua lunga pellegrina, lo abbigliò si opportunamente e cosí simbolicamente, che feci acquistare lo stock e di colpo ne coprii tutto l'espressionismo e anche aggiunse egli, sorridendo, parte del realismo tedesco, poiché servirono in *Muttere und Kind* (*Maternità*) e per altri film di Carl Froelich.

Caligari fu, l'abbiamo detto, all'origine di una scuola, il cui maestro stesso si sforzò malauguratamente di allargare il campo o di attenuare il rigore in *Genuine* (1920), *Raskolnikoff* (1923) e *Orlacs Hände* (*Le mani d'Orlac*). Martin, Lang, Robison, Kobe, Murnau, Von Gerlach,

Viertel, Leni, Grune (ne lascio diversi nell'ombra) aderirono a questa scuola dando alcune opere oggi classiche come *Das Haus im Mond* (1922) o *Des Wachsfiguren Kabinett* (*Il gabinetto delle figure di cera,* 1926) o portarono delle reazioni personali che furono alla base di certe suddivisioni di tendenze del cinema tedesco fino al 1926.

In generale, dopo la sua breve alta fiammata, l'espressionismo si perpetuò solamente nelle sue forme meno spinte: quelle della scenografia e dei simboli e quella già fortemente bastarda delle luci fotografiche espressive. Nelle opere di Lang fece una curva verso ciò che si potrebbe chiamare la drammaticità ieratica di *Die Nibelungen* (*I Nibelungi,* 1924) e il barocco anticipativo di *Metropolis* (1926) nei quali il decorativo schiaccia speso l'umano; in Grüne portò una singolare utilizzazione delle ombre fantastiche o le apparenze strane della realtà come in *Die Strasse* (*La strada,* 1924); in Lupu Pick versò atmosfere violentemente espressive e simboliche, ma di un fondo realistico detto del Kammerspiel come in *Sylvester* (*La notte di S. Silvestro,* 1923) Murnau cercò, per parte sua, in *Nosferatu* (1922) di potenziare il carattere espressionista di esterni d'una vecchia città; poi si voltò in *Faust* (1926) verso una specie di simbolismo romantico. Nelle sue forme addolcite si ritrovano delle tracce dell'espressionismo un po' dappertutto, anche oggi, fino nel cinema messicano e nel cinema americano, come testimoniano le scene della chiesa di *Don Monjes* — ed altri film piú recenti — di Bustillo-Oro e quella della biblioteca della banca del tutore in *Citizen Kane* di Orson Welles, che sottoscriverebbero un Murnau o un Lang.

Il cinema americano, inglese, russo hanno avuto, essi pure, le loro esperienze di espressionismo, soprattutto formale. Ebbero, tuttavia, una molto meno grande risonanza. Nei sovieti fu grazie a Piscator profugo del teatro espressionista tedesco che diede *La rivolta dei pescatori* spingendo l'espressionismo di recitazione e di accessorio scenografico fino in esterni di piena natura, nello stesso tempo che raggiungeva una sorgente di ispirazione classica dell'espressionismo pittorico: la rivolta sociale. Poi fu Medvekine che in *Accaparratori* o *La felicità* fece portare una maschera ai suoi interpreti e panni simbolici agli animali. In America e in Inghilterra l'espressionismo ha preso una via completamente opposta: quella della fantasia onirica e sbrigliata, del comico *non-sense* con qualche tratto satirico, e un tono di strana poesia. Fu il caso di *Beggar on Horseback* (1925) di James Cruze e di *The Robber Symphony* (1924) di Friedrich Feher. Nel primo si può trovare ciò che vi sembrerà forse piacente: i famosi cappelli a cilindro di *Caligari* che nel secondo (era l'epoca della curiosa rivendicazione di Feher di cui ho parlato) si cambiarono in bombette. Il caso e lo scherzo li avevano elevati a funzione di una regola scenografica di « stile ». Col tempo, e una piú acuta valutazione, l'espressionismo « totalitario » ha rivelato nettamente ciò che il suo impiego aveva di limitato e anche di regressione, per linguaggio; ciò che il suo asso-

luto postulato poteva contenere di arbitrario: in parole povere, i suoi limiti.

Tuttavia crediamo che bisogna considerarlo come uno dei grandi movimenti del cinema in ricerca di orientamento, in ragione del valore intrinseco di alcune delle sue opere, della sua azione rinnovatrice dell'ispirazione della quale tutto il cinema ha approfittato, in ragione ancora della lezione ch'esso ha dato e che ha sempre il suo valore nella potenza suggestiva degli elementi di composizione del film e nella necessità, in generale, della scoperta e del rinnovamento. In fine perché è stato fra i primi, se non il primo, ad introdurre nel cinema un elemento della cultura contemporanea.

Carl Vincent

Il problema critico dell'"Amleto" di Olivier

Il problema critico dell'*Amleto* di Olivier si presenta molto complesso e non per la solita difficoltà (affinità spirituale fra critico ed opera d'arte), che ogni ricerca di poesia reca con sé, bensí per i subitanei richiami che esso provoca da una parte a generali principi di estetica e dall'altra a particolarissimi problemi filologici. Purtroppo estetica e filologia hanno reso finora un cattivo servizio alla risoluzione del concreto problema critico dell'*Amleto*. E subito ci chiediamo se ciò derivi proprio dall'estensione estetica e filologica che si è data al problema critico o non piuttosto dalla poca chiarezza che molti critici hanno in fatto di principi generali della filosofia dell'arte e dal cattivo uso che si fa della filologia. Ora, poiché ogni problema critico richiede la preparazione di un materiale d'esame non indifferente, il cui rinvenimento ed ordinamento è compito della filologia eseguire; e poiché, ciò fatto, è ancora molto difficile, per non dire impossibile, definire l'opera in esame, poetica o meno, senza rifarsi ad una filosofia dell'arte, concludiamo che l'impaludamento del problema critico dell'*Amleto* di Olivier sia dovuto al poco approfondimento del suo aspetto estetico e filologico.

Nel libro « Hamlet, The Play » Laurence Olivier si professa semplice presentatore cinematografico dell'« Amleto » di Shakespeare. Questo equivoco di Olivier è l'equivoco in cui cade la critica cinematografica a proposito del film *Amleto*. E' necessario dunque che noi impostiamo subito il problema del rapporto Shakespeare-Olivier, « Amleto » di Shakespeare-*Amleto* di Olivier. Due strade vediamo aperte davanti a noi per la risoluzione di questo rapporto: l'una, che potremmo dire filosofica, consiste nel farlo rientrare nel rapporto piú generale, di natura estetica, fra letteratura e cinema, fra teatro e cinema; l'altra si basa sul confronto filologico tra scenario teatrale e cinematografico come risulta dal film già ultimato. Seguiremo sia l'una che l'altra per vedere come entrambe confluiscano nella palpitante vitalità della critica.

La ricerca dei mezzi espressivi propri di ciascuna arte, dello specifico di ciascuna classe artistica, retaggio del positivismo e del naturalismo lessinghiano, tiene ancor oggi il campo in particolari settori degli studi critici ed estetici e soprattutto in quello della estetica e critica cinematografica. Eppure, ad un attento esame del concetto di montaggio, dai maggiori studiosi del cinema teorizzato come specifico filmico, come il « quid » che fornisce al cinema dignità d'arte, non può sfuggire

come per montaggio di volta in volta si sia inteso o creazione, o indiduale modo compositivo filmico. Il Croce aveva avvertito: « Una ironia della dottrina (dei generi e delle arti) è altresí l'impossibilità nella quale si trovano i suoi teorici di delimitare logicamente i generi e le arti: tutte le definizioni, da essi elaborate, quando si esaminino un po' da vicino o sfumano nella definizione generale dell'arte o si mostrano arbitrari elevamenti di singole opere d'arte a genere e norma, e perciò non riducibili a termini rigorosi di logica » (1). E ciò perché: « Tra l'universale e il particolare non è ammissibile nulla di intermedio o di misto: o il singolo o il tutto in cui quel singolo rientra con tutti gli altri ». Nessun universale medio quindi tra l'universale arte e l'individuo particolare in cui noi lo ritroviamo realizzato, anzi poiché non si dà universale astratto, ma solo concreto, ossia individualizzato, l'unica vera, autentica, realtà dell'arte è l'opera singola, ossia l'infinita varietà delle opere d'arte. Quale valore avranno allora gli pseudoconcetti poesia, pittura, teatro, musica, cinema, ecc., se non quello utilitaristico di raggruppare sotto una sola determinazione tutta una serie di opere presentanti caratteri esteriori comuni? Ed ecco che letteratura e cinema, teatro e cinema non stanno fra loro in irriducibile antagonismo quasi monarchi difendenti i loro reami, ma come aspetti puramente esteriori della sublime realtà dell'arte di *Tabú* e di *Kameradschaft*, di « Casa di Bambola » o « I promessi sposi ». E la letteratura e il teatro come la musica, ci perdonino Stokowskj e Meyerhold, non hanno alcun diritto di strillare istericamente come vecchie bisbetiche per l'uso che il cinema fa della parola e dell'immagine e del suono, poiché non è il suono o la parola che conferisce dignità d'arte alle opere dei vari Stokowskj e Meyerhold, ma unicamente l'espressa liricità di queste opere. Cosí cessino alcuni teorici del cinema di dare ancora valore universale al principio della maggiore validità estetica del montaggio a posteriori rispetto al montaggio a priori, al principio dell'asincronismo, ad un generico e non mai determinato concetto di ritmo cinematografico, ed al famoso specifico filmico, il montaggio: « A nulla valgono, ripeteva tempo fa il Croce, i lunghi ragionamenti sui mezzi espressivi di fronte al reale problema critico della ricreazione di un'opera d'arte, che è problema di sensibilità e tutto individuale ». Egli non intendeva certo negare con questo ogni funzione al fenomeno letteratura o gusto nella critica (2). Per cui non neghiamo ad alcuni dei concetti correnti nella critica cinematografica e per esempio a quello di montaggio a posteriori ogni funzione interpretativa poiché esso ci aiuta a capire l'innestarsi della personalità culturale di Eisenstein nel vivo della tradizione cinematografica russa. Onde noi osserviamo che se Dziga Vertov

(1) « Breviario di estetica », Laterza, Bari.

(2) Egli infatti ha affermato l'importanza del momento analitico (giudizio storico) e di quello sintetico (giudizio estetico) nella critica d'arte o meglio ha finito con il far coincidere l'interpretazione storica e critica estetica: « L'opera d'arte ha, certamente, valore per se stessa, ma questo suo se stesso non è qual-

parlava di un montaggio basato sulla fusione meccanica di tutti i brani di vita che la macchina da presa che è « Kino-pravda » (cine-verità), riprende, Eisenstein, pur compiendo dopo la ripresa la fusione dei brani filmici, si serve di una novella cinematografica in cui è fissata l'idea, il tema del film. E' già un primo passo verso la caratterizzazione della personalità culturale di Eisenstein: e quella caratterizzazione ci mette in condizioni migliori per procedere alla caratterizzazione della sua arte, e precisamente della *Corazzata Potemkin* o della *Linea generale,* ecc. L'errore sta nel dare valore universale estetico al concetto di montaggio a posteriori e nell'elevarlo al significato di legge assumendolo come misura di giudizio critico (1).

Il che ci costringerebbe ad affermare che la *Corazzata Potemkin* è migliore della *Madre,* quando invece sappiamo che per montaggio a posteriori bisogna intendere un elemento di gusto e precisamente del gusto eisensteiniano, visto che esso è « la preferenza fra gli elementi da inserirsi nell'opera d'arte, preferenza non in nome di una idea estetica universale ma dell'attuazione di una individuale opera d'arte » (2).

Eisenstein ha dovuto superare il momento del gusto o della letteratura nel momento dell'arte attraverso una identificazione del suo gusto con la sua arte: cosí è compito del critico passare dall'analisi degli elementi di gusto alla ricreazione viva ed attuale dell'opera eisensteiniana. Concludendo, non si dà caratterizzazione delle varie arti e dei vari generi, ma solo caratterizzazione di personalità storiche e di personalità artistiche: nel genio le due caratterizzazioni coincideranno, come anche nella vera critica. I tentativi di caratterizzazione delle arti sono destinati al completo fallimento, come risulta dalla insufficienza delle teorie che cercano di volta in volta di fare del colore, o della linea o del disegno l'essenza della pittura; del suono o del ritmo l'essenza della musica; del volume murario, della proporzione delle masse architetto-

cosa di semplice, di astratto, un'unità aritmetica: è anzi, qualcosa di complesso, di concreto, di vivente, un tutto composto di parti. Comprendere un'opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora se il tutto non si conosce se non attraverso le parti, le parti non si conoscono se non attraverso il tutto » (Problemi di estetica, 1910).

(1) Lo stesso dicasi riguardo alla cosiddetta « terza via » nella quale si è visto il tentativo di fondere linguaggio teatrale e linguaggio cinematografico: quando invece la cosiddetta « terza via » non è altro che innalzamento a formula della traduzione pratica di un presupposto mentale e psicologico di un Eisenstein di *Nevskij* e *Ivan il terribile,* di un Carné di *Visiteurs du soir* e *Les enfants du paradis,* di un Olivier di *Henry V* ed *Hamlet.* Certo ha valore questa formula come individuazione di una tendenza e quindi come preparazione degli elementi su cui si svolgerà l'indagine critica, ma questa va oltre e scopre in una ricerca sovraspaziale e sovratemporale la singola norma di ogni atto creativo. Cadono quindi gli aridi schemi: avanguardia (musique des yeux); montaggio a priori o a posteriori, asincronismo, terza via, ecc. ed al di là dell'individuo biografico ed empirico di una Dulac, di un Richter, di un Ivens, ecc., la critica coglie la loro *individualità lirica, universale.*

(2) Lionello Venturi: « Storia della critica d'arte », pag. 23, Bompiani.

niche o ultimamente dello spazio, l'essenza della architettura; e del montaggio l'essenza del film.

L'autonomia del cinema sta nella espressa liricità di *The Lights of City* o *Variété,* di *Stagecoach* o *Le Silence est d'or,* o nell'alto valore storico, come documento di un gusto e di una civiltà, di opere come *Intolerance* o *Skasànie o sémlie Sibirskoi* (*La canzone della terra siberiana*). E l'unico rapporto che sarà possibile istituire fra letteratura e cinema, fra teatro e cinema e cosí via, non sarà certo quello fra i loro cosiddetti mezzi espressivi, ma fra le personalità storiche, individualizzate in un tempo e in uno spazio determinati, ossia fra le personalità empiriche d'un regista e d'un letterato, d'un regista e d'un uomo di teatro, oppure fra le loro personalità artistiche, ossia immerse in una sfera di universalità. E poiché entrambe le personalità hanno trovato espressione nelle opere e queste sono sottoposte a un giudizio analitico e sintetico della critica, è chiaro che il rapporto estetico tra letteratura e cinema, fra teatro e cinema si risolve nel rapporto critico fra due opere dopo averle appunto giudicate criticamente. Nel nostro caso particolare il rapporto estetico fra l'*Amleto* di Olivier e quello di Shakespeare è possibile porlo dopo averne dato i rispettivi giudizi critici ed aver definito quanta parte di poesia realizzata o di elementi di gusto e non-poesia, ci siano in esse. E questo rapporto non consisterà nell'ordinarle gerarchicamente, poiché se le due opere saranno artisticamente riuscite saranno perfette della perfezione che conviene a ciascuna di esse, ma nello scoprire fra loro relazioni di maggiore o minore ricchezza di sentimento, di maggiore o minore complessità di stati d'animo.

Ci siamo posti all'inizio del nostro studio il problema del rapporto Shakespeare-Olivier, « Amleto » di Shakespeare-*Amleto* di Olivier, ed abbiamo voluto battere una strada che abbiamo chiamato filosofica per la risoluzione di esso. Abbiamo visto che questa strada ci porta alla necessità di giudicare le due opere in sé e per sé, e, salva restante la incomparabilità dell'opera d'arte, ammesso che almeno la prima sia tale, ci porta alla relazionabilità del loro grado di complessità spirituale. Ora in questa seconda parte seguiremo un'altra strada, quella filologica, e vedremo come essa ci porta alle stesse conclusioni. Noi prenderemo a fare come una sorta di comparazione fra lo scenario teatrale e quello cinematografico, cosí come risulta dal film già ultimato, e verremo notando quelle differenze che ci appariranno fra di loro, e non quelle superficiali ma le piú sostanziali.

Una prima differenza che appare ad un rapido esame è la eliminazione del personaggio Fortebraccio nel film. Questa eliminazione segna una variazione sostanziale del testo shakespeariano. Se Amleto è l'uomo di pensiero, il debole che rifugge dall'azione, Fortebraccio è l'incarnazione dell'attivismo rinascimentale: dalla opposizione di queste due figure risulta con maggiore evidenza il contrasto di pensiero e di volontà in Amleto. I soliloqui di quest'ultimo vertono sulle domande supreme; egli è quasi fratello al pastore errante nei deserti dell'Asia, nell'interrogare continuamente le cose con gli occhi rivolti al cielo. Prima di agire,

Amleto vuol convincersi che la vita dell'uomo non sia soltanto un mangiare e dormire, perché l'uomo sarebbe « a beast, no more »: egli cerca affannosamente gli esempi che gli possano dimostrare che la spiritualità ch'egli si affanna di individuare e d'incarnare è un fatto, una realtà. Ed ecco balzargli davanti la nobile figura di Fortebraccio, colui che non si piega alla sconfitta ed affronta i pericoli della guerra, la morte per un pezzo di terra, magari « even for an egg-shell ». Di fronte a sí nobile esempio di eroismo militare, Amleto si incolpa di dimenticare troppo i dati positivi, di agitare in sé vili scrupoli, analizzando troppo minutamente i fatti e i loro effetti.

« Bestial oblivion! or some craven scruple
of thinking too precisely on th'event ».

Ecco quindi Fortebraccio diventato la incarnazione di una precisa esigenza di Amleto, l'esigenza pratica, attivistica, attraverso cui manifestare la volontà che nelle nebbie del pensiero si intorbidisce e langue. E la volontà per Shakespeare, espressione del Rinascimento, e per la sua creatura Amleto, è la grande facoltà che dà all'uomo l'interezza di vivere. Non per nulla, fa notare il Rebora (« *Shakespeare* »), in recenti rappresentazioni della tragedia l'apparizione di Fortebraccio avviene con particolari espedienti scenici che ne accentuano il carattere simbolico. « Egli appare nel fondo della scena, sopraelevato sugli altri personaggi, ed avvolto da una bianca luce che lo stacca dal cupo barbaro ambiente, quasi una specie di Lohengrin in armi d'argento; apparizione fugace ma grave e solenne, accompagnato dallo squillo marziale di una fanfara guerriera e dal rullo di tamburi »

Un'altra differenza che notiamo, consiste nella eliminazione di Rosencrantz e Guildenstern. Anche questa eliminazione per noi segna uno svisamento del mondo poetico shakespeariano. Infatti questi due personaggi hanno una funzione importante nella tragedia. Non a caso Shakespeare li aveva introdotti nella sua opera: Rosencrantz e Guildenstern rappresentano la gioventú spensierata e gaudente, piena di quella energia vitale che sembra mancare alla giovinezza di Amleto: essi quindi, come su di un piano diverso, Fortebraccio, hanno la funzione di schermo, che fa meglio risaltare la malinconica solitudine del loro giovane principe.

Un altro svisamento fondamentale dell'opera shakespeariana è dato dallo spostamento operato da Olivier delle due scene: soliloquio di Amleto, colloquio Ofelia-Amleto. E qui sarà necessario spendere due parole di introduzione.

Noi siamo avvezzi a credere che il pensiero piú è astratto, piú è freddo e spassionato. Ma non è cosí. Shakespeare ci ha dimostrato come i pensieri astratti possono essere appassionati, come le premesse e le illazioni metafisiche siano radicate non solo nella nostra ragione, ma anche nel cuore, nel sentimento, nella volontà. Esistono dei pensieri che versano olio sul fuoco delle passioni, che accendono la carne e il sangue dell'uomo con maggior forza dei piú irresistibili appetiti. Esiste

una logica delle passioni ma esistono anche le passioni della logica. Ed ecco che in Amleto il piú astratto dei pensieri è al tempo stesso il piú appassionato. Lo scottante pensiero « of something after death » di una realtà ultraterrena, di Dio, il torrente della piú reale vita vivente, precipitandosi appunto da queste supreme vette ghiacciate della metafisica e della religione, acquista per lui quella forza di passione e di azione, che lo trascina verso la catastrofe. Shakespeare ha vinto la superstiziosa timidezza degli uomini davanti all'intelligenza. Egli ha veduto e ci ha mostrato il legame che esiste fra la tragedia del nostro cuore e la tragedia della nostra ragione, della nostra conoscenza filosofica e religiosa. La tragedia del pensiero in Amleto ha origine ben piú lontana della morte del padre: ha avuto inizio con la sua carne. Il dramma familiare è solo una occasione perché i termini dialettici e logici della lotta amletica acquistino una chiarezza estrema, tali da non consentire al suo spirito una dilazione ulteriore della risoluzione. Il grido « God! God! » di Amleto, amareggiato dalla morte del padre e dalla fragilità della madre, suscita degli echi molto piú vasti in lui di quelli che potrebbero provocare le strette valli degli ultimi avvenimenti vissuti: quegli echi hanno come sfondo i freddi cieli stellati della sua giovinezza spirituale. Risalgono a quelle notti infatti le sue meditazioni sul significato della vita, sul perché dell'esistenza, sul valore dei fatti vitali come l'amore, l'onore, l'arte, ecc., ed infine il suo convincimento che essi non siano fatti di puro ordine fisiologico e materiale, sibbene manifestazione di una superiore realtà, quella dello spirito. Ed ammettere la realtà dello spirito significa proiettare la realtà umana sullo schermo dell'eternità. Ma che cos'è poi questa eternità? E c'è veramente? Qui ha inizio il dubbio metafisico di Amleto. Questi problemi squisitamente spirituali versano una colata di olio sulle passioni e sui sentimenti di Amleto, per cui: 1) il sentimento di dolore per la morte del padre diventa riprova della caducità del vivere; 2) il sentimento di dolore, di vergogna e di disgusto per la fragilità della madre, diventa visione pessimistica della concreta realtà umana dell'amore ed impossibilità per l'amore dell'« animalis homo » di diventare amore ideale. Alla luce di questo concetto fondamentale della passione logica, possiamo capire la logica delle passioni amletiche. L'esempio tipico ci viene offerto dalle due scene del soliloquio e del colloquio con Ofelia. Unicamente se noi ammettiamo la passione della logica di Amleto (soliloquio), potremo capire la logica delle sue passioni (colloquio con Ofelia), quella logica che lo spinge a dire ad Ofelia: « I did love you once » e poi « I loved you not » ed infine « get thee to a nunnery ». Di qui la necessità che questa scena sia preceduta dal soliloquio.

Ma cerchiamo di spiegarci il perché dello spostamento operato da Olivier sul testo shakespeariano. Non ci sarà difficile scoprirlo solo che si tenga conto di una variazione apportata alla scena 2ª dell'atto II. Allorché Polonio informava il re e la regina della pazzia di Amleto ed esponendo la sua convinzione che la causa ne fosse l'amore, consi-

gliava di nascondersi dietro un arazzo per ascoltare un colloquio tra Ofelia ed Amleto, Olivier ci ha mostrato Amleto che origlia. Cosicché costui va verso il luogo designato per l'incontro con Ofelia, consapevole che si tratta di un tranello tesogli. Messo su questo piano pratico di difesa del suo segreto e di curiosità per l'atteggiamento che terrà Ofelia, Amleto certo non può librarsi nelle sfere altissime del suo dubbio metafisico: al contrario sarà spinto ad affrontare subito la situazione per risolverla a suo vantaggio. Egli farà in modo che le orecchie indiscrete perdano ogni speranza di scoprire la causa della sua demenza e tuttavia dirà tali cose da mettere nella condizione il re di scoprirsi. Eccolo quindi gettare con gesto risoluto il libro che poc'anzi leggeva e affrontare Ofelia. E poiché essa, con la sua innocenza, sta per tradirsi, egli le chiede se è onesta. L'onestà di cui parla Shakespeare qui nel film anche se conserva il suo significato vastissimo di moralità perde quell'accento particolare, per cui noi leggevamo purità, ed acquista per converso il significato piú comune e contingente di sincerità.

« Sei tu sincera con me, tu sai che sono spiato? ».

L'insincerità di Ofelia diventa piú evidente allorché essa afferma che il padre è in casa; onde le parole di Amleto: « Va in un convento: perché vuoi essere madre di peccatori, ecc. » suonano sí come sfiducia nell'amore, ma in tono molto meno drammatico di quanto esse non abbiano nel testo shakespeariano perché legate a fatti contingenti e di una evidente pesante e concreta realtà.

Nell'atmosfera creata da Olivier, è comprensibile la violenza con cui Amleto minaccia di morte il suo rivale: Amleto si avvicina di corsa all'arazzo dietro cui son nascosti il Re e Polonio ed indicando col braccio teso verso quella direzione urla che tutti coloro che sono maritati vivranno eccetto uno. Amleto quindi è sconvolto dalle passioni che lo agitano: l'amore e il disgusto per la fragilità della madre a cui sembra corrispondere l'insincerità di Ofelia, l'odio e il desiderio della vendetta fanno nodo e groppo nel suo cuore tanto da farlo esplodere in un urlo angosciato: « It hath made me mad ».

Con quest'urlo, che è l'urlo della bestia ferita e non dell'anima, la scena ha termine. Ritroveremo il nostro eroe sull'alto della torre in preda ad un profondo sconvolgimento psichico, sconvolgimento che non possiamo non definire romantico, byroniano. La morte gli sembra il placido oceano in cui le sue tumultuose acque potrebbero infine riposare, la placida sera che tanto farà sospirare l'anima foscoliana. La sua carne lacerata e sofferente, il suo fisico chiede la fine di queste sofferenze; i suoi muscoli meccanicamente si muovono a compiere l'atto suicida. Ma il pensiero ferma la sua mano: al di là della morte ci potrebbe essere qualcosa che faccia soffrire con la stessa intensità delle passioni umane. Olivier ha spostato le scene, cioè per lui è la logica delle passioni che giustifica la passione della logica, è la carne e il sangue che sconvolge il pensiero.

Siamo molto lontani dall'Amleto di Shakespeare.

Passiamo all'atto quinto. Della scena prima nel cimitero, la prima parte, il dialogo fra i due becchini, è stata tagliata da Olivier.

Con la scena dei becchini all'inizio dell'atto quinto Shakespeare ci immerge nel regno delle ombre dove verità e menzogna, bene e male, giustizia ed ingiustizia, gioia e dolore, vino e putredine, vita e morte giocano a nasconderella fra le infinite pieghe del pensiero e della coscienza umana e si burlano e si fanno paura con l'assumere una repentina realtà per poi svanire nell'evanescenza che le aveva generate. La prima parte della scena, lo scintillante assurdo dialogo fra i due becchini, ha la funzione di introdurci in questo regno, di creare lo sfondo su cui Amleto potrà stagliarsi e profferire le sue parole non di pessimismo nella vita ma di superamento della vita stessa. Laurence Olivier purtroppo ha eliminato il dialogo dei becchini e la scena che segue, dialogo tra Amleto ed il becchino, ha assunto un tono pacato e sommesso, privo di contrasti, privo di scorci, dove tutto sembra dormire. Di qui il forte squilibrio che si nota naturalmente fra questa scena e quella seguente, nella quale Amleto urla sul cadavere di Ofelia in una tragica gara di dedizione e di amore con Laerte.

E veniamo finalmente al finale del dramma, alla catastrofe tragica. Diciamo subito che Olivier ci ha illustrato ottimamente la catastrofe della tragedia ma non la catarsi. E senza catarsi, la catastrofe diventa solo esteriore. Shakespeare ci ha mostrato dei personaggi che vanno a morte necessariamente perché « there is a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come, if it be not to come, it will be now; if it not now yet it will come: the readiness is all. Since no man, of aught he keaves, knows, what is't to leave betimes? Let be » (1).

Tutto sta nell'essere pronti e dei protagonisti soltanto Amleto sa dire « Let be ». E viene per tutti l'ora della « providence » (non entriamo in merito alla individuazione di questa forza che trascende ''umano): saranno dei fortuiti casi, lo scambiarsi delle spade nel duello, il bere della regina nel calice del vino avvelenato, a cambiare la logica degli uomini in una logica superiore, trascendentale. E' questo che intuisce Amleto dopo aver immerso la spada nel petto del re; la sua logica intellettiva che dubbiosa cercava di tradursi in logica d'azione è superata dalla logica della Provvidenza. In ciò consiste la sua catarsi. « You that look pale and tremble at his chance, that are but mutes or audience to his act, had I but time... O *I could tell you...* but

(1) V'è una speciale provvidenza nella caduta d'un passero. Se è ora, non è a venire; se non è a venire, sarà ora; se non è ora, pure verrà; l'esser pronti, è tutto; poiché nessuno sa nulla di ciò ch'egli lascia, che importa il lasciar prima del tempo? Lascia andare. (Trad. di R. Piccoli in: Shakespeare, Teatro, II, Sansoni).

let it be » (1). Amleto morrà con il suo segreto. Gli uomini potranno soltanto attraverso il racconto di Orazio comprende che non fu un malvagio, ma non sapranno mai ciò che Amleto potrebbe dir loro. In quanto al resto, in quanto alla sua umanità, il suo corpo, i suoi sensi, il suo volto, i suoi studi, la sua valentia nella scherma, il parlare ed agire e correre e cantare e dormire e mangiare e gioire e soffrire, tutto ciò « *is silence* ».

Laurence Olivier ha sostituito alla forza ultraterrena, una forza ed una morale umana, onde la regina berrà al calice del vino avvelenato consapevole del suo sacrificio ed Amleto colpirà Laerte convinto di punire il traditore. La catarsi in Amleto, in senso shakespeariano, non è piú concepibile.

Lo studio comparativo condotto ci dimostra chiaramente l'impossibilità di una filologia pura, poiché come nell'ordinamento e classificazione di un materiale rientra l'attività critica attraverso quello che chiamiamo il criterio di lavoro, cosí nella comparazione del testo shakespeariano e di quello olivieriano non possiamo fare a meno di giudicare una diversità constatata, ossia di fare opera di critica.

Abbiamo con lo studio finora svolto sgombrato il terreno dai pregiudizi che impedivano di vedere il vero problema critico dell'*Amleto* di Olivier. Il quale si pone in questi termini. E' l'*Amleto* di Olivier un'opera d'arte? E come tale, è possibile rintracciare in esso un tono, un motivo poetico costante, che pur facendosi vivo a tratti, dia unità poetica all'unità strutturale del film? Che unità strutturale, cioè di concezione, ci sia nel film, appare evidente anche ad un superficiale osservatore, né può ingannare la prefazione del film che sembra preannunciarci una impostazione romantica dell'*Amleto*: l'*Amleto* come tragedia della volontà in conflitto con l'intelletto. In tutto il film infatti Amleto è un uomo volitivo in cui il pensiero anziché impedirgli l'azione non serve che ad indicargli la strada migliore. Cosicché l'*Amleto* di Olivier diventerebbe se mai la tragedia della volontà che nel realizzarsi si spunta contro una forza piú grande, che non è il fato o la provvidenza o il destino, ma unicamente la forza in quanto tale, la violenza che l'agire umano porta con sé. Il problema dell'unità poetica del film coinciderà per noi con il problema della poesia o non poesia del film. Poiché cos'è l'unità poetica se non poesia realizzatasi?

Tenteremo brevemente di porre le basi per una critica coerente del film *Hamlet* di Olivier (1). Crediamo che un primo passo sia da

(1) Voi che impallidite e tremate per questa sorte, che non siete se non comparse o spettatori di quest'azione, s'io pur ne avessi il tempo... oh, potrei dirti... ma lasciamo andare... (Traduzione di R. Piccoli).

(1) Fra le varie posizioni che la critica cinematografica ufficiale ha assunto di fronte al film *Hamlet*, la piú interessante mi pare che sia quella di G. Aristarco. Nella prefazione al suo recente libro « L'arte nel film », egli, dopo aver affermato che è « assurdo il criterio di stabilire l'artisticità di una pellicola in proporzione diretta al suo valore cinematografico » perché non si può « identificare la mancanza di montaggio (nella sua accezione piú comune) con la mancanza

fare con la scoperta di una identificazione dell'occhio della macchina, con il punto di vista da cui Olivier guarda la struttura dell'« Amleto », cosí come l'hanno eretta i suoi presupposti mentali rinnovanti la tradizione romantica dell'interpretazione dell'« Amleto » e in genere i

di artisticità » conclude giustamente che, di fronte ad opere come *Hamlet,* la indagine critica vada impostata su un altro piano.

Fin qui siamo d'accordo; ma subito dopo, nel definire il compito della critica di fronte all'*Hamlet,* egli afferma che « occorre stabilire se il regista abbia creato un suo *Hamlet* o non piuttosto tradotto l'*Hamlet* della pagina, valendosi piú o meno di diverse tecniche ».

E qual'è, secondo l'Aristarco, il criterio generale seguendo il quale potremo definire il film *Hamlet* traduzione o creazione originale? Eccolo.

Se la sceneggiatura (leggi dialoghi e soliloqui) è opera conchiusa e completa in se stessa allora si verifica la traduzione; se invece la sceneggiatura è soltanto un abbozzo, cioè una materia informe che prenderà il suo valore a film realizzato, allora si verifica la creazione (naturalmente il regista deve essere un artista).

Nel caso del film *Hamlet* siamo di fronte a una traduzione teatrale e cinematografica della omonima tragedia shakesperiana: il valore artistico del film sarebbe dovuto proprio a questa fedeltà di Olivier al testo shakesperiano. E' chiaro da quanto sopra esposto che l'Aristarco intende per traduzione, riproduzione o interpretazione piú o meno fedele di un'opera d'arte per mezzo di una o piú tecniche; strano ci sembra quindi il suo riferimento al Croce il quale avverte che « la traduzione è una variazione e, se bella, una nuova opera d'arte ». Il Croce si esprimeva cosí a proposito dell'arte dell'attore che non interpreta, non si fa cioè veicolo e trasmettitore di una poesia, bensí traduce il testo letterario. Egli contrapponeva quindi al concetto di interpretazione come fedele aderenza al testo, quello di traduzione che è variazione, cioè allontanamento, svisamento, che può dare origine ad una nuova opera d'arte ma in ogni caso svisamento. Avvertiva poi il Croce che « dizione e mimica e apparato scenico fanno nella rappresentazione tutt'uno, nati da un unico atto di creazione estetica nel quale non si distinguono perché sono quell'atto stesso ». (« Una lettera di Benedetto Croce »: *Bianco e Nero,* dicembre 1948).

Il che ci porta a concludere, a proposito del film *Hamlet,* per primo, che Olivier è un traduttore, ossia una persona che varia, che cambia la poesia shakespeariana, e non un interprete o trasmettitore di essa; e per secondo, che nel film recitazione e dialogo, scenografia e fotografia, carrellate e panoramiche, ecc. « fanno tutt'uno, nati da un unico atto di creazione estetica ».

Il che significa che per tecnica non bisogna intendere la forma pratica di esteriorizzazione dell'atto creativo interiore, poiché essa in quanto forma di produzione e di attività, è l'arte stessa. E se sarà possibile parlare di fusione di piú tecniche sul piano empirico, non lo si potrà assolutamente fare sul piano estetico. Quindi mi sembra imprecisa la posizione di Aristarco quando afferma che « l'*Hamlet* raggiunge una fusione fra le due tecniche: quella teatrale e quella cinematografica: entrambe si integrano per raggiungere la traduzione accennata »; poiché la tecnica dell'*Hamlet* coincide con l'atto creativo che lo ha prodotto.

Eppure l'Aristarco aveva impostato benissimo il problema dell'*Hamlet,* allorché aveva affermato che il film aveva un suo ritmo cinematografico e che, in *Hamlet* « carrellate e gru non sono elementi decorativi ma quasi sempre essenziali ». Basterebbe approfondire questa essenzialità espressiva delle carrellate e gru in *Hamlet* per coglierne la originale poesia; tenendo conto che questi mezzi espressivi appunto perché essenziali hanno valore, piú che come analisi dei sentimenti dei personaggi, come analisi del sentimento olivieriano della vita e del mondo. Soltanto in questo modo acquisterebbe la sua validità l'affermazione dell'Aristarco: « carrellate, panoramiche e gru si identificano con l'atmosfera della tragedia: esse assumono un valore di metafora e di simbolo ».

suoi presupposti mentali e psicologici sul mondo culturale, politico, sociale, contemporaneo. Questo punto di vista da cui Olivier guarda la costruzione del suo *Amleto,* a volte è interessato ed intellettualistico, e si hanno allora i brani piú propriamente recitativi o narrativi del film; a volte, è infinitamente distaccato dal corso concreto dell'esistenza rivelantesi nella vicenda del principe danese, e immerso nella suprema regione dello spazio e del tempo aspaziale e atemporale. Sono i brani di collegamento o di passaggio. Qui è da cogliere il palpito della poesia di Olivier, che potremo chiamare poesia del distacco.

Certo non è da pensare ad una netta distinzione fra brani narrativi e brani di collegamento, che darebbe luogo ad una opposizione meccanica fra la poesia dei secondi e la non-poesia dei primi. La poesia del distacco nasce in Olivier da uno stato d'animo particolare: dal sentimento della relatività della vicenda umana di Amleto. E questo stato d'animo si determina, si costituisce, si forma attraverso i vari elementi da cui risulta formata la struttura del film: quali l'architettura, la musica, il tono generale della recitazione, la luce, ecc. Infatti l'ambiente architettonico e scenografico in cui Olivier fa svolgere la tragedia è un ambiente quasi perfettamente chiuso e pure sfuggente a qualsiasi determinazione, infinito. Linee eludenti qualsiasi inquadratura mentale e psichica suggeriscono continuamente nuovi punti di vista, nuove misure ambientali delle azioni, nuove risonanze spaziali di sentimenti, nuove fughe irrefrenabili nell'infinito. Sembra che il mondo intero, anzi il cosmo, sia stato racchiuso nell'olivieriano castello di Elsinore perché divenga il teatro non della tragedia dell'« Amleto » di Shakespeare o di Betterton o di Olivier ma dell'Amleto che non ha volto o nome perché è semplicemente l'uomo. Le stesse osservazioni potremmo condurre sulla musica, sulla luce e gli altri elementi del film. Tuttavia quello stato d'animo di relatività anche se è presente in tutta l'opera, è liricamente espresso solo in alcuni brani. Ciò perché sovente Olivier si lascia prendere dall'interesse tutto intellettualistico verso la vicenda che sta raccontando ed è questo interesse che lo spinge nella realizzazione a dimenticare il presupposto romantico ed a dare forza e violenza al personaggio Amleto nel suo concreto operare ed eseguire la vendetta. Certo anche da questa parte poteva nascere la poesia e sarebbe stata la liricizzazione di un vivo sentimento di gioia, del sentimento della bellezza della vita nella sua operosità, nelle sue concrete manifestazioni. Invece l'interesse di Olivier verso il racconto ed il dramma resta unicamente intellettualistico, non suscita nel suo sentimento alcuna risonanza poetica e si esaurisce quindi nella tecnica del racconto (duello, soliloquio, ecc.). In questo senso dunque la poesia è da cogliere là dove il senso di relatività dell'Amleto da lui costruito suscita come un palpito di supremo accoramento, di sublime rinuncia, di accorato distacco, e la macchina da presa, ossia Olivier, si allontana da Ofelia piangente sulla scalinata, dal re invocante l'aiuto d'Inghilterra, da Amleto trascinante il corpo di Polonio, dal re e da Laerte tramanti la morte di Amleto, da Ofelia che placida scorre verso

la morte, da Amleto riposante nel suo letto di morte. Noi sentiamo Olivier parlarci il linguaggio universale della grande poesia e dirci: « You that look pale and tremble at his chance, that are but mutes or audience to his act, had I but time... *O I could tell you* », e, non come Amleto, Olivier aggiunge *but let it be*. Egli ci svela il suo segreto, il segreto della suprema relatività di ogni vicenda umana, poiché *the rest*, che non è la parte ma il tutto, rispetto alla vuota voce di Orazio esaltante la virtú di Amleto, *is silence*. Ecco questo grande silenzio nello scorrere dolce dell'occhio di Olivier su Ofelia che muore, su Amleto morto, su i luoghi che furono teatro di cosí orribili avvenimenti, sulla corte ed i commedianti chiusi nel cerchio delle loro colpe e intrighi.

Ci viene alla mente in questo punto quello che tanta critica passata e recente ha detto su Shakespeare e sul sentimento fondamentale della sua poesia, descrivendo questo come olimpico superamento di ogni ordine di affetti, onde Shakespeare sarebbe il poeta universale ed oggettivo per eccellenza: e ci chiediamo se per caso nel definire la poesia di Olivier come poesia di supremo distacco non avessimo descritto appunto il sentimento fondamentale della poesia di Shakespeare, dando ragione a coloro che attribuiscono la paternità del film a William Shakespeare. Cosí potrebbe apparire a un superficiale osservatore, ma a chi ben guardi il cosiddetto carattere obbiettivo della poesia shakespeariana non apparirà come senso di disamore e di distacco della vita bensí come accoglimento di tutti gli aspetti della vita per costituire il suo mondo di contrasti insoluti (1). E se mai il dubbio di una identità di stati d'animo poetici fra Shakespeare ed Olivier potrebbe sorgere in noi nel constatare la concezione che il Croce ha dell'« Amleto » come tragedia della « disaffezione, del disgusto per la vita », che in verità sembra riportarci alla nostra definizione della poesia di Olivier come poesia del distacco. Ma anche qui il dubbio si dissolve di fronte alla considerazione che per disaffezione per la vita il Croce intende « una sospensione nel corso alacre dello spirito, un vuoto, uno smarrimento, che somiglia alla morte ed è, in effetto, un morire ». E la causa di questo morire di Amleto alla vita vera del pensiero, per cui la sua volontà ne è indebolita e la sua vita viene abbandonata al caso, sarebbe la morte del padre, le seconde nozze della madre ed infine la conoscenza del vile delitto di cui fu vittima suo padre. « La vita è pensiero e volontà, ma volontà che crea pensiero e pensiero che crea volontà, e quando si rimane colpiti e sconvolti da talune impressioni dolorose, accade che la volontà non segua lo stimolo del pensiero e si afflosci come volontà e a sua volta il pensiero non sia stimolato e sostenuto dalla volontà e vaghi e non proceda e tasti or queste or quelle cose ma non le afferri robusto e sia, insomma, un pensiero mal certo di sé, che non è vero ed effettivo pensare » (1).

Angelo D'Alessandro

(1) Croce: « Ariosto, Corneille, Shakespeare ».

Il cinema americano nel 1951

L'Associazione dei Critici Cinematografici di New York, di cui Bosley Crowther del « New York Times » è autorevole Chairman, ha recentemente scelto la sua rosa dei candidati, proclamando *A Streetcar Named Desire,* Elia Kazan e Vivien Leigh rispettivamente il miglior film americano, il miglior regista e la migliore attrice dell'anno. Il cinema italiano ha riconfermato la sua salda posizione di prestigio, ottenuta a suo tempo mercé *Roma Città Aperta, Paisà* e *Ladri di biciclette,* vedendo attribuire al *Miracolo a Milano* di De Sica il titolo di miglior film straniero, dopo una seria competizione in ballottaggio col nipponico *Rasho Mon.*

Parallelamente, una lista dei migliori dieci film del 1951 di produzione americana è stata pubblicata, riscuotendo l'approvazione incondizionata di larghi strati di pubblico. Dopo *A Streetcar Named Desire* di Kazan, molte simpatie della critica e del pubblico sono andate a *Death of a Salesman* di Laslo Benedek, *An American in Paris* di Vincente Minnelli, *A Detective Story* di William Wyler, *Fourteen Hours* di Henry Hathaway, *A Place in The Sun* di George Stevens, *Decision Before Dawn* di Anatole Litvak, *The Brave Bulls* di Robert Rossen, *People Will Talk* di Joseph L. Mankiewicz e *The Well* di Popkin. Questi film rappresentano il frutto di una scelta che quest'anno si è rivelata particolarmente laboriosa, a causa di un nutrito numero di seri candidati, superiore all'anno precedente. Di particolare rilievo è il fatto che i soggetti cosiddetti « seri » hanno prevalso. Ciò può essere interpretato come una prova del senso di maturità che Hollywood sembra aver finalmente raggiunto, nell'accogliere le richieste incessanti del pubblico, a meno che il fenomeno debba invece essere attribuito alla mancanza d'un buon numero di soggetti a trama « leggera ». Francamente, propendiamo per la prima ipotesi, giacché si hanno troppe prove decisive di una richiesta popolare di temi cinematografici « maturi », per poter dubitare dell'esistenza di un crescente movimento atto a portare maggiore dignità e qualità nella produzione.

Oltre ai film succitati, infatti, notiamo che la produzione ha presentato l'ottimo *The River,* il cui successo continua incontrastato, e che ha perduto il titolo di miglior film a detta dei critici di New York per un sol voto, nei confronti di *A Streetcar Named Desire.* La *Teresa* di Fred Zinnemann è stata accolta con particolare interesse da un pubblico

medio, il quale non ha risparmiato i suoi commenti favorevoli al film: ho notato con piacere lettere di americani i quali si congratulavano con gli artefici del film per non aver portato sullo schermo la solita Italia *made in Hollywood* con criteri pienamente falsati. *Ace in the Hole* di Billy Wilder, definito in Europa il regista senza umanità ma pieno di cinismo, ha attirato una protesta di Crowther per la caratterizzazione del giornalista senza scrupoli che preferisce far morire un uomo nella miniera per crearsi una grande notorietà giornalistica, ma d'altro canto ha fornito lo spunto per appassionate polemiche sui giornali, in cui cittadini di ogni categoria ribadivano con un singolare accordo la loro profonda ripugnanza per taluni sistemi manifestati dalla nefasta stampa gialla inaugurata a suo tempo da William Randolph Hearst. Cito ancora *The Red Badge of Courage,* un ottimo affresco di John Huston sullo stato d'animo di una recluta nella guerra di secessione; questo film ha avuto un successo di grande portata, calcolando le reazioni psicologiche degli spettatori, molti dei quali, pur non avendo letto il celebre romanzo di Stephen Crane, da cui il film è tratto, hanno espresso, mercé i loro giudizi, una piena comprensione degli scopi prefissisi da Huston.

Il grande messaggio recato da Fred Zinnemann con *The Men* l'anno scorso, ripreso idealmente da Mark Robson col suo *Bright Victory,* ha rappresentato un altro esempio dell'alto livello del gusto popolare. La forza e convinzione di *The Men* provocarono il consenso generale, mentre il film di Robson, un po' troppo retorico e marcato, non ha avuto egual fortuna. Ma il pubblico ha chiaramente dimostrato la sua volontà di vedere sullo schermo storie vere, anche se tragiche, aderenti alla nostra tormentata epoca, in cui i valori e gli ideali morali sembrano soccombere dinanzi allo straordinario progresso della scienza.

Aprendo qui una digressione doverosa, è necessario tastare il polso della produzione nei suoi quartier generali di Hollywood. Il piú significativo sviluppo del 1951 nell'industria cinematografica americana è stato di carattere squisitamente psicologico. Mentre a Capodanno gli *studios* avevano lottato duramente per mettersi in piedi, sotto l'assillo tremendo del declino incessante del *box office* e della spietata concorrenza della televisione, gigante che andava acquistando proporzioni sempre piú mostruose, oggi, invece, ad un anno esatto di distanza, essi affrontano l'avvenire con un senso di serena fiducia. Le difficoltà finanziarie permangono tuttavia, dato che, dopo l'arresto repentino del declino ed i conseguenti indici in rialzo nella tarda estate ed ai primi d'autunno, il *box office* ha ripreso a far sentire le sue dolenti note. Ma l'ansia è scomparsa, ed i pur tangibili effetti della televisione non si sono dimostrati mortali, dato che l'industria cinematografica, accogliendo la richiesta del pubblico, si è decisa finalmente a produrre film maturi. L'emozione ha ceduto il campo al calcolo. Oggi, i capi responsabili della produzione si sono convinti che la riuscita di un film dipende da fattori intrinseci di qualità, anziché da spese stravaganti senza alcuna coerenza. Il cinema ha ormai varcato il mezzo secolo di vita e nuove forme d'arte e di *entertainment*

sono richieste da esso. Il successo arriso negli ultimi sei mesi a film come *Streetcar, Death of a Salesman, David and Bathshable, People Will Talk, Detective Story, Aplace in the Sun;* il grande consenso rivelato nei confronti di film d'azione, rifuggenti però dal consueto concetto della « horse opera » ma pieni di vigore e convinzione; l'incessante confronto con la buona produzione europea, tuttociò insomma ha fatto sí che il fenomeno dell'esistenza di un esigente pubblico sia stato riconosciuto.

Per quanto ci riesca impossibile fornire dati finali sulle spese e sugli incassi, a causa del fatto che gli *studios* operano sulla base di differenti piani di bilancio, siamo in grado tuttavia di riportare, sulla base delle informazioni trasmesse da « Variety », organo commerciale della produzione, che gli investimenti di nove compagnie cinematografiche principali e corporazioni di sale da spettacolo, nel corso dei primi nove mesi del 1951, hanno raggiunto la cifra di oltre 662 milioni di dollari, con un aumento netto di 26 milioni e 100 mila dollari per il periodo corrispondente nel 1950. Ciò ha rappresentato il primo grande rialzo nei profitti e nel *business* in generale, sin dall'epoca del declino iniziatosi nel 1947. Nel corso dell'anno furono completate o saranno completate fra breve 347 pellicole di case maggiori, mentre il Code of Production Bureau ha rilasciato permessi di visione per 403 film; la differenza nelle cifre viene rappresentata dall'apporto dei film degli indipendenti. Il costo medio di produzione per film viene ora stimato in 740 mila dollari, con tendenza a basarsi su stretta economia.

La minaccia della televisione, ripetiamo, pur essendo ancora oscura, è stata accortamente controbattuta. La Paramount ha acquistato un interesse del 50 per cento nella International Telemeter Corporation, mentre la Fox ha comprato, dal canto suo, i diritti mondiali per lo schermo televisivo gigante della Swiss Eidophor. La Republic e la Monogram hanno stabilito di sussidiare la produzione di film destinati al mercato televisivo. In complesso, non mancano elementi per poter affermare che verrà un giorno in cui cinema e televisione si metteranno d'accordo, per buona pace di entrambi, e con soddisfazione del pubblico e della critica.

Un nota spiacevole fu rappresentata dal collasso della Eagle Lion Classics quale compagnia produttrice. La United Artists, pur essendo in cattive acque, rilevò l'organismo e dopo accorte opere di consolidamento sembra avviata verso un maggiore benessere. L'anno è stato caratterizzato inoltre dalla definitiva uscita di Louis B. Mayer dalla Metro, con Dore Schary rimasto ormai il solo incontrastato pilota.

Per concludere la rassegna di Hollywood, noteremo che tutte le Case hanno deciso di incrementare la produzione di film rivestenti assolute caratteristiche di originalità e maturità. E questo ci porta nuovamente al nocciolo dell'intera situazione, rappresentato dal peso che l'opinione pubblica americana sta ormai esercitando sull'industria.

Occorre anzitutto sfrondare senza pietà un classico *cliché* in voga da troppo tempo in Europa, specie fra studiosi e cultori della settima

arte. Il pubblico americano non è un gregge che segue Hollywood ed i suoi dettami con supina rassegnazione. La massa è pur vero identica a quella europea, ma con sfumature di critica ed indipendenza spirituale sorprendenti. L'europeo medio, constatando la valanga dei film americani mediocri e standardizzati, aveva il diritto di chiedersi se tale genere di film rappresentava il prodotto delle esigenze del pubblico. In realtà, Hollywood cercava di imporre un *pattern* schematico ad uso e consumo delle masse, intesa soltanto ad arricchire il *box office*. Il pubblico ha pazientemente atteso un cambiamento in tale politica mercantile. Quando esso non è venuto, esso ha dimostrato ampiamente la propria disapprovazione con l'unico mezzo veramente efficace a propria disposizione: ha semplicemente disertato le sale di proiezione, ed il *box office* ha iniziato il declino. Ci sono voluti tre anni per far comprendere a Hollywood le reali proporzioni della crisi.

Oggi il pubblico non è piú considerato una massa amorfa, buona ad essere satollata con offe natatorie alla Esther Williams, con sparatorie gangsteristiche o *horse operas,* con commediole in cui il sesso viene esasperantemente agitato per titillare i nervi stanchi dopo una giornata di duro lavoro.

La nazione americana sta attraversando attualmente un periodo altissimo di prosperità economica. Ma l'interrogativo angoscioso del domani, in un mondo sconvolto da nuove forze, sta facendo sentire il suo peso. Gli scandali nel Governo, la politica fluttuante, il grave onere delle tasse, destinate a sovvenzionare molte Nazioni, sono presenti nella mente del cittadino medio, il quale lavora febbrilmente, come sempre, per la conquista del benessere materiale che una scienza perfetta gli mette quotidianamente a disposizione.

Il graduale riarmo della Nazione, che raggiungerà il suo apice entro quest'anno, porta problemi serissimi di sacrifizio nelle unità familiari. Il cinema è per loro il posto ideale per ristorarsi e per apprendere. Ma molti americani, siano studenti, operai, borghesi od intellettuali, frequentano i locali d'avanguardia, si appassionano ai problemi del mondo, sia pur attraverso il messaggio portato dalle varie cinematografie, e cercano di rendersi conto esatto della situazione. Non ho mai sentito condannare un film in un locale di New York con proteste clamorose. Ma il silenzio glaciale accogliente commedie banali, scipiti film pseudo-psicologici o film d'azione coll'immancabile arrivo a cavallo delle truppe dell'Unione in lotta eroica contro gli indiani, si è rivelato sintomatico.

Per contro, gli applausi sinceri tributati a film del calibro di *A Streetcar Named Desire, Death of a Salesman, The River, The Well, The Detective Story,* film per la maggior parte maturi, sobri, portanti un appello di alta qualità, provano una psicologia ricettiva di estremo valore. A New York, centro vitale della Nazione, in cui il cartellone di Broadway sta a significare il merito o demerito di un film, le reazioni del pubblico sono studiate con particolare interesse.

Compiendo la nostra inchiesta fra i gruppi studenteschi, anzitutto,

abbiamo notato una sorprendente conoscenza delle tendenze e delle realizzazioni dei movimenti cinematografici europei. Ma la constatazione piú soddisfacente l'abbiamo avuta fra i ceti medi, i quali sono poi l'intera Nazione. Infatti qui tutti lavorano e tutti si considerano un ceto medio, nel senso europeo della parola. L'opinione di uno stagnino che legge Hemingway e Lamartine dopo il suo lavoro potrà differire in termini estetici da quella di un impiegato di banca, uscito fresco da qualche Università, ma la sincerità nella richiesta di produzioni piú consone allo spirito ed alla dignità dei tempi è sempre la medesima.

Roma città aperta e *Paisà* vennero studiati a Hollywood, a suo tempo, da un'industria ansiosa di penetrare il mistero del ritmo rosselliniano. A New York, e successivamente in tutta la nazione, questi film rappresentarono la pietra di paragone per il giudizio popolare nei confronti della propria produzione.

Tutti i film stranieri successivi conobbero l'influsso di questa profonda ondata di interesse, e ricordo la lettera inviata da un meccanico al « New York Post » in cui, descrivendo l'impressione riportata nell'aver visionato la *Manon* di H. G. Clouzot, egli esprimeva la speranza di apprendere qualcosa sulla Francia che non fosse imperniata sui soliti *cabarets* con relativi nudi ed orgie di *champagne*, o con truppe sfilanti sotto l'Arc de Triomphe, o commedie a base di « *cocu* ».

Quando Burstyn introdusse *Il Miracolo* e provocò la violenta reazione per il cosiddetto « sacrilegio » nel film di Rossellini, Crowther e gli altri critici che avevano alzata la loro voce protestando contro lo inaudito abuso della censura, furono appoggiati da centinaia di lettere di consenso, una delle quali, scritta da un piazzista viaggiatore, ricordava come nel lontano 1920 o 1921 David Belasco avesse fatto un film basato sulla storia di una novizia in un convento di monache, sedotta da un ufficiale prussiano che venne considerato da lei quale l'Arcangelo Gabriele, e come tale film venne proiettato a New York con il consenso e l'appoggio di tutti, non escluse le autorità ecclesiastiche.

Naturalmente gli *handicaps* sono tremendi, ed occorre rendersene ben conto. L'industria cinematografica in America è un *big business*, dell'importanza di quello delle automobili, superiore a quello dei cosmetici e del cotone. Essa viene regolata da uno strettissimo Codice morale di Produzione, originato da Hays e continuato da Johnston, in cui occorre avere un'estrema abilità per manovrare. Aggiungete l'opera di vari comitati religiosi, giacobini o fanatici, leghe di vecchie zitelle, *clubs* di accesi reazionari al progresso sociale, associazioni antirazziste, che svolgono un'attività variante dalla autentica buona fede alla piú accesa campagna di calunnia.

Altro elemento è spesso la crassa ignoranza di taluni produttori, i quali conoscono ben poco del cinema, e formulano piani per incassare quanto piú sia possibile, circondandosi di inetti schiavi. Ancora, v'è da notare il problema delle banche, che prima di slacciare i cordoni della borsa per finanziare imprese, pretendono un investimento dal profitto

matematicamente certo, a somma disperazione del produttore, il quale pretende a sua volta di soffocare il regista.

E' in grazia di tale situazione, quindi, se quest'anno il cinema americano ha ancora presentato una massa di film standardizzati e senza calore. Ma è doveroso riconoscere, d'altro canto, che la proporzione di quei film degni di rilievo per le loro qualità artistiche innegabili è salita considerevolmente, rappresentando in tal modo un netto miglioramento sull'anno precedente. Abbiamo l'esempio di registi quotati come John Huston e Ida Lupino, nonché Frank Capra, i quali si sono dati alla produzione indipendente. Altri, come ad esempio Mankiewicz e Wyler si dimostrano intransigenti nel *treatment* e cercano di mantenere al minimo l'influenza degli *studios*.

Tutti sono interessati alla reazione del pubblico, giudice finale e supremo, pur annettendo la massima importanza al giudizio della critica.

Analizzando ora i concetti che ispirano il pubblico americano nel manifestare la propria simpatia per un mezzo cinematografico di piú vasto significato, occorre rilevare che l'èra dei grandi spettacoli pseudo-storici non sembra ancor tramontata, come ha provato a suo tempo l'incasso sorprendente del *Sansone e Dalila* di Cecil B. de Mille. Ma esso è da imputarsi piú alla grande strombazzatura pubblicitaria. Se constatiamo il caso di *David e Betsabea,* infatti, rileviamo che il film ha ottenuto uno straordinario successo per aver trattato una storia biblica senza gli orpelli e le melodrammatiche sensazioni tanto care a C. B. de Mille. Nelle sue critiche nei confronti dei due film, il pubblico ha infatti manifestato una netta preferenza per il secondo.

In conseguenza, diverse storie bibliche sono in preparazione, inquadrate con criteri di sobrietà finora sconosciuti.

Oltre al gusto per il film storico serio, il pubblico americano dimostra una attuale netta preferenza verso trame solide, umane, simboliche di una società in cui lo spettatore medio possa identificarsi. *Death of a Salesman* è il commesso viaggiatore la cui tragedia è vissuta da molti sino alla tragica conclusione, *The Detective Story* è condivisa da uomini che come lui sono posti dinanzi ad alternative piú grandi di loro, *The Well* col suo messaggio di pace razziale trova eco in cuori che anelano alla soluzione di un annoso e spinoso problema, *A Place in The Sun* ricorda il vecchio Dreiser e la sua condanna di taluni lati d'una società, *Fourtheen Hours* è la rivolta dell'individuo contro un massa indifferente e pur sensibile.

Ho ascoltato recentemente una critica interessante a *A Streetcar Named Desire* in casa di un celebre attore cinematografico. Alcuni dei presenti rilevarono il successo del film in Europa e negli Stati Uniti. Un produttore, l'attore e uno sceneggiatore protestarono, sostenendo che il film dava una visione totalmente sbagliata degli Stati Uniti ed aveva rovinato la Leigh nel ruolo della disfatta aristocratica del Sud.

La risposta che noi stavamo per dare giunse ancor piú completa ed impegnativa ad opera di un giovane ospite, il quale ricordò agli interessati che pochi giorni prima un'Università aveva inviato una let-

tera alla casa produttrice del film, pregandola di complimentare Kazan, ed auspicando altre produzioni che avessero il merito di svelare l'America non solo nella sua grandezza, all'estero, in nome dell'arte e della verità.

E' infatti innegabile che moltissimi americani conoscono quale errato concetto si siano fatti dell'America taluni europei, per colpa di Hollywood. E' ormai tempo di correre ai ripari, e presentare con sincerità l'autentico piano di vita di questa Nazione, per una migliore conoscenza reciproca.

Se l'Europa potesse conoscere appieno la somma immensa di sacrifizi di lotte e di eroismi che la nascita ed il consolidamento degli Stati Uniti hanno richiesto, e fosse in grado di gettare uno sguardo nell'atmosfera attuale, molte incomprensioni verrebbero a dileguarsi. Ed è anche per questo che la critica e le organizzazioni culturali non risparmiano i loro sforzi per istradare e sorreggere il pubblico. Per la prima volta si è tenuto un Festival del Film d'Arte. Per la prima volta il Museo d'Arte Moderno, in uno col Film Advisory Center, ha organizzato proiezioni e conferenze dedicate a rimarchevoli film artistici europei. Il consenso è stato unanime e commovente.

Le adesioni sono pervenute in maniera tale da superare qualsiasi aspettativa, e le prospettive per il futuro si palesano ancor piú rosee.

Parallelamente v'è da notare un rigoglio nell'editoria, con libri e riviste dedicati al cinema ed ai suoi molteplici aspttti, nonché con speciali rubriche nei quotidiani, in cui il pubblico viene incoraggiato ad esprimere liberamente la propria opinione.

Quanto avviene a New York si va verificando naturalmente in tutto il territorio sconfinato della Confederazione, al punto che le Case produttrici hanno intensificato i loro *scouts* quali indici segnalatori nel gusto popolare.

Continuando nella rassegna, si nota il costante gusto manifestato verso il *musical*, come provano i recenti successi di *Show Boat* e *An American in Paris*. Ma anche qui, sfogliando le lettere inviate ai giornali dopo l'uscita del film, v'è da notare il netto desiderio di vedere molto balletto, classico o moderno, specialmente il secondo in cui gli americani hanno una ottima tradizione. La preferenza va naturalmente verso il *musical* in Technicolor ed attualmente il novantacinque per cento di tale produzione ha scartato il bianco e nero.

La richiesta per un aggiornamento della *horse opera* è tra le piú significative. Sempre piú continuano ad apparire film del West in cui i vari fattori umani vengono approfonditi ed espressi con convinzione, e l'eroe presentato con attributi ben piú espressivi di una pistola senza cilecca.

Rimarchevole è stato l'esiguo numero delle commedie, le quali erano divenute noiose per la banalità delle solite situazioni. La produzione è stata concentrata verso altri campi, mentre s'è deciso una totale revisione dei piani.

Interessante è poi l'elenco delle imprese che attendono a realiz-

zazioni nel corso dell'anno 1952. *The Madwoman of Chaillot,* dal dramma di Jean Giraudoux, dovrebbe essere finalmente varata. *Crime on the Waterfront* di Siodmak, ed una biografia cinematografica di Rachmaninoff, avrebbero dovuto essere girati nel 1951, ma la lavorazione è stata rinviata all'anno successivo.

In conclusione, mercé l'apporto del suo pubblico e della critica, il cinema americano si avvia nel 1952 ad un ulteriore miglioramento della sua produzione, traendo ispirazione dai suoi classici del passato e dalle realizzazioni attuali. Il momento è propizio per stabilire un generale contenuto di tono e qualità, assolutamente indispensabile per non arrestare lo sviluppo ascensionale. Se tale sviluppo continuerà e si perfezionerà sempre piú, il cinema americano potrà finalmente aver creato un ponte ideale di conoscenza e sensibilità su cui il cinema europeo potrà piú facilmente incontrarlo.

Giorgio N. Fenin

Appunti di architettura scenica

E' ormai pacifico che, parlando di scenografia cinematografica si intende dire « architettura » o, piú propriamente, « architettura da scena cinematografica ».

Architettura: in quanto la parola va intesa nella sua accezione artistica, costruttiva e prospettica, ben sapendo che la prospettiva è, per noi, fotografica, cioè in stretto rapporto con le angolazioni dipendenti dalla scelta dei varii obbiettivi.

Ne consegue che un « bozzetto » per una scena è una rappresentazione riferita ad una realtà apparente, pittorica, che è poi la visione del quadro limitata alle misure di un fotogramma.

Il « progetto » di una scena richiama la realtà geometrica degli elementi per mezzo dei quali il quadro cinematografico prende corpo e diviene materia di elaborazione. Cosí, il « bozzetto » ha un valore indicativo, intenzionale, mentre il progetto ha un valore concreto perché garantisce, sotto tutti i rapporti, la materiale possibilità di esecuzione. La cosa è ovvia ed è comune all'architettura in genere, ma sembra utile una messa a fuoco quando si pensi alla confusione dei termini frequente nel campo cinematografico. Si tratta di due tempi del lavoro creativo: la fase preparatoria o della ideazione della scena e la fase immediatamente sucessiva: l'esatta proiezione grafica onde procedere sicuri alla messa in cantiere dell'opera. La confusione si deve in gran parte al vizio derivato dal teatro teatrale moderno, per meglio dire proviene dal palcoscenico dove bozzetto e progetto, ideazione ed impostazione costruttiva, sembrano due termini separati tanto da essere referiti a persone differenti, quasi che una rappresenti il pensiero e l'altra la tecnica e l'esecuzione. Nel campo cinematografico tale suddivisione di compiti non è possibile; non si parla, in questo settore, di scenografo nel senso comune e antico ma sempre, ed ovunque, di architetto e di costruttore. Di fatto la costruzione non è illusoria ma padroneggia tutte le dimensioni; la costruzione è una generatrice di spazi in ogni senso; inoltre: la sua affinità con la realtà richiede accorgimenti che richiamano la consistenza della carpenteria edile, la puntualità dell'organizzazione e della amministrazione di cantiere.

* * *

E' in forza di queste analogie che, parlando di architettura scenica cinematografica, occorre dissipare alcuni euivoci: quello, appunto, del « teatro », quello della « precarietà », e quello dell'« edilizia ».

Dal primo non è difficile sgombrare il terreno. L'architettura scenica teatrale è legata alla bocca d'opera; manca la quarta parete e il punto di vista dell'osservatore è fisso. Tutto ciò è estraneo alla natura quadrimensionale della scena del cinema ed alla mobilità dei punti di osservazione caratteristica della dinamica cinematografica.

Il secondo equivoco proviene da chi pensa che l'architettura cinematografica ha una durata transitoria e pertanto, essendo la sua costruzione adatta alla precarietà, si realizzino « scene di cartone ».

E' un banale luogo comune sul quale non varrebbe la pena di soffermarci se non fosse abbastanza radicato fra gli ignari. Esso deriva certamente da un residuo di mentalità teatrale nonché delle improvvisazioni, tipicamente scenografiche, usate dai primordi del cinema; oppure nasce dal fatto che la scena, una volta utilizzata, si distrugge. Ragioni non plausibili perché la scena, pur avendo tutto l'aspetto della verità sostanziale, non debba essere costruita in materiali stabili come il ferro, il legno ed il gesso o con la muratura di pietra, calce e laterizio raggiungendo, sempre, una spesa ingente superiore, per ragioni che non è il luogo di indagare, a quella delle normali costruzioni edilizie.

Poiché da equivoco si genera equivoco, la realtà suggerita dalle costruzioni cinematografiche richiama, d'altro canto, una nuova affinità con l'edilizia. Qui l'equivoco non è del pubblico inconsapevole ma è frequente nell'ambito professionale, ha fondamenti seri e profondi, e vale la pena di accennarne piú largamente. Il fatto nasce da una tendenza estetica: la tendenza neo-realistica per cui l'impostazione ambientale della scena da cinema può richiamare verità locali esistenti, bene individuate, in contrasto con la tradizionale preferenza alle inusitate sorprese prospettiche. Ora, è tale, per i neorealisti, il timore di cadere nello spettacolare scenografico che essi richiedono la costruzione architettonica tale qual'è sul vero edilizio, sia pure vissuta dall'uso e dalle vicende umane. Questi registi richiedono insomma all'architetto la realtà pura dell'ambientazione, esente da qualsiasi effetto prospettico premeditato. Se costretti a girare in stabilimento rifuggono da ogni inflessione che possa accusare minimamente il « fatto a bella posta », l'artefatto; tali sono i neo-realisti puri. Altri, pur reclamando il « vero » non sanno sganciarsi completamente dalla estetica del *trompe l'oeil* precalcolato. Nell'intento di mostrarsi aggiornati comandano all'architetto la realtà edilizia, poi — occhio alla camera — finiscono per trovare quella realtà troppo povera di trovate prospettiche e ripiegano, nell'atto della lavorazione, sulla varietà mutevole delle inquadrature architettoniche.

Dette constatazioni scaturiscono da una pratica recentissima onde s'impone all'architetto una fondamentale necessità e cioè: impostare chiaramente *ab initio* quella che io chiamo la « formula estetica di partenza ». Essa è il *la* a cui la visione attinge il carattere generale e si inquadra in una tendenza, piuttosto che in un'altra, delle correnti estetiche contemporanee. E' molto dannoso quando si sfugge, in sul prin-

cipio, da tale precisazione. Essa si traduce in comprensione e va concretata in una perfetta reciproca intesa, durante la quale si dirà chiaramente se la messinscena dovrà aderire alla realtà edilizia o meno, oppure se dovrà corrispondere ad una concezione surrealistica, metafisica, semplicemente stilizzata o che so io; e si diranno quali e in che misura dovranno concedersi le libertà prospettiche nei calcolati movimenti della macchina: dovrà essere stabilito insomma il senso e il grado scenografico dell'inquadrare.

Ora, rimanendo nel campo del neo-realismo, bisogna riconoscere che la sua posizione di fronte alla realtà dell'edilizia è legittima, anche quando in questa realtà debba riconoscersi una elementarità prospettica facilmente confondibile con la povertà di oggettivazione.

La verità è che nessuno dei generi estetici può sfuggire ad una considerazione prospettica d'indole generale: *l'architettura cinematografica nasce dal movimento dei personaggi nell'ambiente,* in altri termini: *dagli andamenti generatori della "topografia dell'azione".*

E' stato affermato che la cosidetta architettura « organica » sorge liberamente dalle necessità del moto dell'abitare umano, dal carattere sempre diverso degli abitatori.

Riferendomi al teatro teatrale sostenni una volta che la scena non si plasma sui movimenti destinati alle necessità materiali dell'uomo, a similitudine dell'edilizia, bensí sopra il carattere delle sue azioni, dei suoi drammi, rivelati dalle forme architettoniche come in un incalco, donde l'attributo non peregrino di « architettura psicologica ». Per analogia, l'architettura cinematografica prende dall'uno e dall'altro concetto. Sarà a suo modo organica, perché risponde alla dinamica delle azioni sceniche, e non sfuggirà all'analisi psicologica, quale componente del film come rappresentazione drammatica.

Circa la sua organicità, vi è corrispondenza fra ciò che la terminologia d'oggi ha battezzato « pianta snodata » e i tecnici del cinema chiamarono « pianta mossa » di un movimento non arbitrario né casuale né aprioristico, ma adatto a far vivere il soggetto cosí, naturalmente. Ciò non può compromettere la verità: rende la richiesta verità volta per volta consona al caso specifico senza rinunciare a nulla. E l'equivoco di una edilizia fredda, priva di pathos, di un'edilizia da ufficio tecnico, di una edilizia da locare, mi sembra, ai sensi cinematografici rigorosi, da escludere assolutamente.

* * *

Per rimanere sul vivo del problema si possono citare casi e aneddoti sortiti dall'esperienza di lavoro. Mi limiterò a dire che un regista, richiesto dalla formula estetica di partenza, rispose nel piú naturale dei modi di attenerci alla realtà di tutti i giorni perché tale era la umanità del film; la verità, nient'altro che la verità. Condotto in un ambiente vero e saporito di quella verità cosí difficile a riprodursi in teatro, osservò che non ammetteva stanze rettangolari perché non cine-

matografiche. I casi erano due: o l'ambiente non rispondeva alle azioni preordinte, o egli, di fronte alla realtà sincera, preferiva riallacciarsi alla concezione prospettica della pianta movimentata dove gli spostamenti scoprono le sorprese abbondanti e inconsuete dei motivi architettonici. Si trattava un po' dell'uno e un po' dell'altro.

Pertanto la formula iniziale, non precisata completamente in principio, subí una variante. Da quel momento, l'architettura slittò nel premeditato prospettico pur rimanendo nella sostanza del reale riguardo ai particolari e alla materia.

Per contro citerò un altro maestro reclamante l'assoluto della verità, con molte raccomandazioni di escludere ogni forzatura planimetrica: perché gli appartamenti usuali hanno forma semplice, quadratissima. Cosí venne fatto. Ma ligi alla consegna, nella impossibilità di movimentare le pareti, furono disposte le porte con infilate tali da originare sensibili profondità prospettiche attraverso le loro aperture. Questa unica concessione venne fatta per favorire gli incontri dei personaggi, direi quasi per aiutare il manifestarsi dei loro sentimenti in forza di quegli incontri. Se ne deduce che la realtà edilizia della scena va intesa fino al punto in cui non contrasta e non impedisce le azioni dei personaggi. C'è sempre modo di rispettarla nella sua integrità murale ricorrendo a soluzioni che rifuggono dagli eccessi viziosi dello snodamento planimetrico. Essi conducono al risultato di fare agire l'attore in ambienti falsi, lontani dalla sua umanità, inaspettati e impossibili ad essere creduti.

Le cose della realtà edilizia si complicano quando si debba aderire alla verità in un film storico, rifuggendo dalla retorica dell'antico, dalla tipizzazione eccessiva, dalla forzatura degli stili e del caratteristico, vizi molto comuni appena l'epoca di un'azione indietreggia dal costume attuale.

Un terzo regista, preparando un film storico reclamava la inconcussa realtà di un tempo lontano. Si espresse dicendo che si proponeva di portare la macchina nella realtà di un secolo quasi remoto. Dovevamo dunque rinunciare alla inquadratura artificiata, rivivere la verità in una contemporaneità storica materiale e spirituale assoluta; quindi, trarre dall'edilizia gli elementi necessari senza paradossarli e permearli, sia pure negli aspetti piú monumentali, di un vissuto naturale che in ogni epoca, ugualmente, discopre i medesimi bisogni, i medesimi sentimenti comuni e tutta l'umanità.

Ora, a me pare che proprio nella umanità delle cose si debba risolvere la verità di un'architettura cinematografica. Tanta meno umanità si renderà palese nell'ambiente quanto piú questo, per mèro gusto di esagerazione formale, del fantastico e del figurativo, si allontanerà dal rapporto che corre fra l'aspetto edile e la naturalezza delle azioni umane. La soluzione ambientale della scena risiederà, logicamente, nella giusta proporzione di questo rapporto.

Virgilio Marchi

Note

Arte popolare?

Ogni epoca ha i suoi pallini: questa, quello del realismo a tutti i costi. Un giorno poi, toccherà a qualcuno di spiegare in che senso è da intendere questo vocabolo, perché oggi ancora troppa confusione si fa fra realismo, verismo e naturalismo. Gramsci poi, ha aggiunto ancora un altro aggettivo ai tre già esistenti: popolare-nazionale, ma anche lui lasciando le cose piú confuse di prima. Un fatto è certo, comunque, che qualcosa, tra tutti questi interventi, si è fatto, ed oggi, in un modo o in un altro, molta parte dell'arte contemporanea è realista (verista, naturalista e popolar-nazionale).

Basta per convincersi di ciò andare alla Quadriennale romana e vedere come i giovani d'oggi intendano la pittura, pose fotografiche di dame infiorate, di austeri signori, interni borghesi senza un minimo di ironia o di critica. L'assenza dei nostri migliori pittori per polemica a questi criteri d'ordine, lasciano per fortuna intendere che questa falsa tendenza non è un patrimonio comune; ma la strada è aperta. Perché a furia di sentirsi ripetere che l'arte ha da essere vera, vera con V maiuscola (ah! Vico, quanto son esatti i tuoi ricorsi storici che Geobbels (1)*, già a suo tempo, non faceva che ripetere che il film, e l'arte in genere « deve avvicinarsi di piú alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni, ai suoi uomini », arrivando a quei risultati che tu sai!) i giovani d'oggi (e anche gli anziani, per conformismo al « non conformismo ») si dànno all'arte popolare, al « naturalismo ». Un'arte tutta superficiale, tutta esteriore, che coglie non piú i moti dell'anima, i caratteri vivi della gente, ma solo le sue pose esteriori, i gesti piú noti ed inutili. Arte popolare? Sembrerebbe di si a giudicar che questa è appunto l'arte ufficiale nei paesi a democrazie " popolari " dove poi, davvero, il naturalismo finisce col diventare un "naturalismo degli dei", dei signori, dei potenti, dei capi, cioè. Ecco come si capovolgono i miti progressivi nell'arte indirizzata. E nel cinema è la stessa cosa.*

Abbiamo visto di recente un film " proibito ", uno di quelli che si trasformano in comizi sullo schermo, che eccitano le platee desiderose di applaudire Mao Tse Dun, Stalin e altri generali in borghese. Que-

(1) Vedi: *Un discorso "realista"* di Goebbels su « Filmcritica », n. 11.

sto film è Cina liberata *di Serghei Gherassimov, per il quale successe lo scandalo di Cannes — nell'estate scorsa — quando il* Quai d'Orsay, *appunto per non turbare le buone relazioni internazionali con altri paesi, si vide costretto a intervenire per far riservare solo ai critici la proiezione del film, vietandola nella pubblica sala.*

Cina liberata *è un lungo documentario a colori sulla Cina di ieri e di oggi. Vasti altipiani, paludi immense, e milioni di uomini costretti alla fame, allo sfruttamento, alla debilitazione morale e fisica. Da qui la lotta di un popolo, i suoi primi moti per l'indipendenza, le sue piccole rivoluzioni fallite e, infine, la "grande marcia di liberazione" di Mao Tse Dun.*

Fino a qui storia, cronaca, propaganda leggera, sinuosa, ma in fondo realtà. Realtà semplificata al massimo, ridotta a pane ed acqua, per una piú elementare propaganda ideologica. E poi, d'improvviso, il miracolo: paludi che diventano terreni fertili, altipiani che diventano un brulicare di aratri in lavoro e di fabbriche, e milioni di uomini che cantano felici al sole dell'avvenire, liberi finalmente dalle catene. E tanti Mao Tse Dun, tanti Stalin — in carne ed ossa e in ritratti — e dovunque allegre parate.

E' molto bello tutto ciò; molto ingenuo e di una commozione quasi divertente. Giovani pionieri che parlano di rivoluzione, di lotta contro il capitalismo, di coscienza popolare, nelle scuole dove non si studia, ma si fa propaganda. Ma la Cina è una cosa troppo grande, troppo seria e importante perché se ne tenti di dare un panorama cosí approssimativo.

Non tutti sono di questo avviso, è evidente, se v'è chi esalta il film e scrive: "il grande pregio del documentario di Gherassimov è quello di saper esprimere l'epopea di un immenso paese", e arrivare cosí ad essere "un vero esempio di scoperta cinematografica di un popolo, da parte di un artista appartenente ad un popolo diverso" (1).

Un altro lato istruttivo del film è un processo sommario fatto all'aria aperta contro un agrario accusato di violenza, di sfruttamento continuo e di assassinio: la sua condanna sarà di rinunciare alle terre che verranno distribuite ai contadini oppressi. Se lui vuol vivere, dovrà allinearsi con gli altri lavoratori ad arare il suo pezzo di terra.

E' possibile un tale episodio nel fermento di una rivoluzione, che — a giudicare dagli echi anche ufficiali — non sembra atta a creare atmosfere cosí idilliache?

L'arte non è bene che sia — in Cina o dovunque — solo una interpretazione fantasiosa della vita ad usum delphini; *"un naturalismo degli dei", con i capi della rivoluzione colti in tutte le pose piú retoriche, con la gente sempre sorridente per la creazione di quel nuovo tipo di uomo tutto esteriore che è l'uomo della nuova* era di progresso, *di un'epoca — come diceva Geobbels nel discorso citato — "in cui si agitano*

(1) Da una scheda di presentazione del film del Circolo del Cinema « Charlie Chaplin ».

milioni di uomini; in cui si svolgono i piú drammatici conflitti popolari". Ma la retorica non basta a far l'arte. Neppure Geobbels con le sue SS ce l'ha potuto far credere, con le buone o le cattive maniere.

E. B.

"Il corvo" e "I corvi"

Fra Les Corbeaux, *capolavoro di Henri Becque e del Teatro verista francese, e* Le Corbeau, *valido e sconcertante film di Henry Georges Clouzot, l'analogia non si riduce al simbolo prescelto a significare l'umana viltà e la perversa malvagità dell'uomo verso l'uomo, ma va ben oltre; implicando una visione in piú sensi conforme del gretto, chiuso mondo* demi-borgeois *e provinciale dai sordi interessi, dalla spietata meschinità. Su ciò non è dubbio; anche se, a muovere la macchina e a porre in contrasto fra loro i personaggi, è, nel dramma, la cruda avidità di denaro e nel film, conformemente a certo gusto imperante per l'intrigo poliziesco, l'organizzata campagna diffamatoria d'un vecchio professore, Borzé, per metà giustiziere a suo modo e per metà bassamente crudele.*

L'opera maggiore di Becque (che nell'altra sua piú celebre, La Parisienne, *giunse ad un estremo insuperabile di stringatezza, di essenzialità lineare) promana una luce fredda, tagliente. La medesima luce è materializzata nei fotogrammi del* Corvo. *Ma l'atmosfera del film è, in piú, carica di miasmi — poiché non è di Clouzot la compostezza classica di Becque, la quale* allontana *le brutture rappresentate, sí che il drammaturgo verista si eleva sopra il fango e non ne è toccato, mentre il regista di* Manon *sembra compiacersi del contatto con la* « marcescenza » *e trasmette allo spettatore un'impressione, diremmo* fisica, *di sudiciume.*

Ogni qual volta nel Corvo *il* plot *vero e proprio riesce a passare sullo sfondo e i personaggi portano in primo piano la loro desolata e desolante cattiveria (cattivi, cattivi tutti, se non in superficie nella profondità del cuore, i personaggi di Clouzot) allora il film raggiunge una incisività grande, una perentorietà che ci esenta, per nostra fortuna e soddisfazione, dal sottilizzare e appaga i sensi di ciò che forse lascerebbe il cervello insoddisfatto. Potenza dello "stile" di Clouzot — cioè della continua, a volte esasperata sua ricerca di concentrare in una inquadratura o in una sequenza qualche* notazione *che trascende la banalità del* plot, *e rivela un'accesa, morbosa sensibilità; di ricercare profonde analogie fra gli oggetti e i sentimenti; di non seguire insomma mai la linea* minoris resistentiae *nel narrare le sue storie — potenza dunque d'uno stile che si pone come problema rigoroso, a quanto asseriva recentemente Mario Verdone, dopo aver notato come sia "alla base dell'opera di Clouzot una materia volgare un po' lugubre e ammalata"; e come alla tavolozza di questo autore "non mancano le tinte ma a volte hanno il rosso sanguigno delle vecchie garze, la spor-*

cizia grassa e appiccicosa delle panche di polverose questure, il lucido consumato dei vecchi impermeabili" (Bianco e Nero, 1949, n. 11).

Si potrà, anzi si deve, discutere sull'arte di Clouzot, ma non si negherà in lui una delle piú potenti personalità del cinema d'oggidí. Per conto nostro siamo pronti a credere ch'egli non abbia finora affrontato un film assolutamente congeniale alla sua natura (con qualche riserva per il Corvo *a questo proposito) quantunque si sia costantemente sforzato a trascinare nella sfera della* sua *"urgenza espressiva" tutto ciò che i lavori cui pose mano potevano offrire. E crediamo altresì che in questa prospettiva vada inquadrato il problema clouzotiano (lo "sconcertante" problema, come si sono espressi) tenendo cioè a mente il dissidio interno fra* plot *e "notazioni" e insomma "stile"; e provvedendo a separare fra loro i termini di tale dissidio. E' un fatto, che i film di Clouzot ci lascino sempre un'impressione di "non finito", di "non amalgamato", o nei casi peggiori, di "studio", di "esercitazione", se la parola non urta.*

Quai des Orfèvres *è, sí, un racconto poliziesco* à la *Simenon, ma va notato come Clouzot, a volte, a un tratto, immerga il suo bisturi nel vivo, e incida profondo,* anche a costo *di deviare dalla linea del racconto, di aggiungere particolari non necessari all'economia di questo. Ricordiamo il soffermarsi dell'obiettivo nella platea del piccolo teatro durante la visita dell'ispettore: nulla piú che per cogliere alcuni volti e alcuni atteggiamenti; ma, sottesa, una grande potenza di indagine.*

Quanto al Corvo, *lo sforzo di Clouzot per sfondare i limiti posti dal* plot, *senza però mai riuscire a liberarsene e seguire fino in fondo le proprie inclinazioni, assume caratteri addirittura drammatici; con la conseguenza (fra le altre la meno grave) d'una imperfetta comprensibilità della vicenda — di continuo oscillante fra gli opposti poli di cui si diceva sopra — il che non è solito avvenire per le storie nere di "mostri", come in ultima sede il film finisce per essere.*

Tornando, ora, al paragone letterario da cui siamo partiti, ci sarà possibile individuare, con buona approssimazione, il lato debole del film, relativamente al conflitto fra la trama e l'essenza del film, fra il significato che esso ha e quello che avrebbe voluto e potuto *avere (se non ci inganniamo).*

Ad un certo punto del film, il medico (Pierre Fresnay) scopre la ragazza zoppa (Ginette Leclerc) mentre sta scrivendo una lettera diffamatoria anonima, cui ella avrebbe apposto il sigillo del misterioso corvo, *terrorizzante la popolazione della piccola città col portare a galla le sudicerie che covano sul fondo d'uno stagno cheto. Essa cioè* si vuol servire delle stesse armi del Corvo, *per fini personali. Ecco in questo particolare appena adombrato il* vero *significato del film, quello cioè che Henry G. Clouzot sarebbe riuscito a dire se non si fosse lasciato ricadere (in quel finare noioso e meccanico per le ripetute inversioni, per il giuoco scoperto dei colpi di scena) entro le strettoie del* plot *poliziesco: il delinquente che tutto ha predisposto con mente perfetta, la scena esplicativa circa i mezzi adoperati, eccetera eccetera.*

Se — in conclusione — Clouzot fosse riuscito, per vie diversissime e originali senza dubbio, a pervenire agli stessi risultati di Becque (per cui l'indagine di una società costituisce il tema *e non, piú o meno, la* divagazione), *allora il film avrebbe detto una parola sua, anche se demolitrice, avrebbe assunto le proporzioni d'un violento affresco — come appunto in alcuni squarci appare — recando per epigrafe la cruda sentenza:* homo homini corvus.

Pier Francesco Paolini

Una lettera

Roma, 28 gennaio 1952

Caro Direttore,

Vedo nell'ultimo numero di "Bianco e Nero" che la tua rivista ha ignorato la XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica perché il direttore di questa non avrebbe invitato un inviato della rivista stessa, commettendo cosí un'imperdonabile dimenticanza o una scortesia. Quanto il Dr. Chiarini ha lamentato su "Bianco e Nero" ha dato poi motivo all'AVANTI! di Milano di attaccarmi aggravando l'accusa con un'altra, altrettanto gratuita, e che cioè a "Bianco e Nero" io preferisca i giornali a rotocalco che si occupano di cinema dal punto di vista erotico-scandalistico.

Sta di fatto che l'ospitalità ai giornalisti è stata l'anno scorso, come negli anni precedenti e cioè da quando io sono direttore della Mostra, concordata con il Sindacato dei Giornalisti Cinematografici nella misura delle possibilità consentite dal bilancio della Mostra stessa, e cioè per il 1951 la Mostra ha offerto l'alloggio a 50 inviati iscritti al Sindacato, appartenenti a giornali quotidiani o periodici di importanza nazionale. Nell'elenco dei 50 inviati era compreso il collega Lorenzo Quaglietti che figurava come inviato di "Bianco e Nero". Senonché, venuto a Venezia ospite completo della Mostra nei giorni 8-9-10 agosto, il Dr. Chiarini, allora direttore della rivista "Bianco e Nero", mi precisò che l'incarico a Quaglietti era evidentemente frutto di un equivoco ed io quindi invitai Chiarini a rimanere a Venezia ospite della Mostra o a designare il collega che avrebbe dovuto far servizio per "Bianco e Nero". Il Dr. Chiarini promise di tornare a Venezia o di incaricare qualcuno, ma non ne fece praticamente nulla. Anche se, quindi, c'era stato, prima che la Mostra si iniziasse, un equivoco da parte dei miei uffici circa l'inviato di "Bianco e Nero", tale equivoco venne chiarito in tempo utile e "Bianco e Nero" messo in condizioni di poter usufruire delle agevolazioni concesse non agli inviati che si occupano di cinema dal punto di vista erotico-scandalistico, ma ai critici cinematografici iscritti al Sindacato.

Ti sarò pertanto grato, caro Direttore, se vorrai precisare ai tuoi lettori la verità dei fatti. Con i piú cordiali saluti.

Antonio Petrucci

Notiziario estero

Film in Brasile: nazionali ed esteri

Benché il cinema americano occupi sempre il primo posto sul mercato brasiliano, e le stelle di Hollywood continuino ad essere le preferite, dalla fine della guerra il Brasile non ha mancato di rinnovare i film destinati al proprio pubblico. Infatti, produzioni inglesi, francesi ed italiane sono state presentate nelle città piú popolate, e quelle messicane ed argentine, con il loro melodramma spesso dolciastro, sono diventate sempre piú popolari nei cinema di seconda categoria e nelle città piú piccole. Ma le produzioni nazionali molto deficienti, sia come tecnica, sia dal punto di vista artistico, hanno destato una cattiva impressione al loro confronto.

La produzione di film brasiliani è stata protetta da parecchie leggi fin dai tempi del primo regime (1930-45) di Getulio Vargas, però ci sono voluti molti anni prima che i film nazionali incominciassero a diventare un elemento importante nella produzione sudamericana. Prima i cinema erano obbligati a proiettare un cortometraggio brasiliano in ogni programma ed almeno un lungometraggio brasiliano ogni anno. Alcuni produttori provarono a riprendere cortometraggi seri, però ben presto si ridussero a fare giornali di attualità e racconti viaggi di poco interesse. Attualmente è quasi impossibile trovare un cortometraggio brasiliano veramente buono. La maggior parte dei cortometraggi di attualità vengono ripresi in occasione di banchetti, di inaugurazioni e discorsi (senza la voce del commentatore), e sono pagati dalla gente che partecipa a tali cerimonie o da quelli che fanno i discorsi. Sicché il pubblico è stato messo nelle condizioni di non prestare la minima attenzione ai cortometraggi brasiliani. Parecchie delle compagnie produttrici di tali cortometraggi sono nelle mani di Luiz Severiano Ribeiro, proprietario di piú di cinquanta sale intorno a Rio, e di molti altri cinematografi in diverse grandi città, nonché del migliore studio di Rio, e primo azionario della Atlantida, sola compagnia produttrice della capitale.

Tutti i produttori e distributori sono d'accordo nell'affermare che Severiano Ribeiro controlla tutto il mercato brasiliano, e la sua potenza a Rio è incontestabile, a tal punto che Pedro Lima, il decano irriverente dei critici Carioca, ha consigliato le compagnie straniere di accettare la sua dittatura, di lasciarlo arbitro delle loro produzioni e delle loro finanze.

Se si può accusare Hollywood di avere una produzione stereotipa, si può anche dire di Severiano Ribeiro che ha fatto una distribuzione ed una presentazione stereotipa. La maggioranza degli abitanti delle città sono grandi amatori di cinema, dato che il cinema è ancora il divertimento meno caro che possano trovare. Le sale, in conseguenza, hanno una buona media di spettatori.

In molti casi Saveriano Ribeiro — ed il suo esempio è seguito a San Paolo, la seconda città del Brasile con i piú grandi circuiti — consegna un film a 5 o 8 circuiti, dando loro il beneficio di una campagna pubblicitaria di una settimana (piccoli articoli sui giornali al posto della piccola pubblicità). E' raro che possa far durare un film di piú. E allora deve trattarsi di un film modesto del quale tuttavia egli è rimasto entusiasta non meno del pub-

blico. Tempo fa, ad esempio, presentò in un cinema di prima categoria, *Always in my Heart* (*Sempre nel mio cuore*) della Warners, film privo di qualsiasi qualità che non fosse quella di far versare fiumi di lacrime alle platee.

Può benissimo accadere che qualsiasi film che ha tenuto il cartellone per settimane e anche mesi negli Stati Uniti od in Inghilterra, come il recente e deplorevole *The Black Rose* (*La rosa nera*) venga proiettato per una intera settimana nei grandi cinema di Rio, nelle stesse condizioni in cui viene proiettata una qualsiasi commedia di Abbot e Costello. Un film veramente buono può a volte venir accolto freddamente da Severiano Ribeiro, ed in tal caso rimane per anni ed anni senza essere proiettato. Un esempio potrebbe essere dato da *The Overlanders* di Harry Watt, che fu presentato per la prima volta nel dicembre scorso in ben nascosti cinema di periferia. Quando a Ribeiro non piace un attore, il film da questi interpretato finisce in genere nei cinema di secondo e terzo ordine fin quando non subentri in lui la convinzione che la vedetta piace. Tale fu il caso dei film di Bing Crosby, fino ad alcuni anni fa.

Dato questo sistema di distribuzione e presentazione (Ribeiro controlla praticamente la Warners, la 20th Century-Fox, l'Universal-International, la Columbia, l'United Artists, la Republic, l'Eagle-Lion, e in parte la M.G.M., mentre l'RKO e la Paramount sono attualmente nelle mati di Vital Ramos de Castro, proprietario del secondo circuito di Rio, che segue lo stesso sistema), è molto difficile per un osservatore locale indovinare quali sono gli attori che il pubblico preferisce. Tuttavia è di grande interesse stare a sentire in quali termini di ammirazione il pubblico comune brasiliano si esprime quando parla di Louis Jourdan, Montgomery Clift e Stewart Granger. Una altra constatazione da farsi è che i cinema sono generalmente stipati quando si presentano film musicali a colori, o quando vi compaiono attori come Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, o Bette Davis.

Popo prima della guerra, alcuni attori francesi acquistarono molta popolarità, ed un film con Jean Gabin e Viviane Romance era assai piú apprezzato della consueta produzione di Hollywood. Ambedue sono ancora molto popolari nelle grandi città, e ultimamente Gérard Philipe, Simone Signoret, Cécile Aubry e Micheline Presle hanno avuto essi pure molto successo. Alcuni attori italiani (Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Silvana Mangano, Massimo Girotti, ecc.) ed i messicani Pedro Amendariz, Maria Felix e Dolores del Dio, per non parlare di Cantinflas, godono anch'essi di una certa popolarità. Ma la piú sensazionale delle ultime scoperte degli spettatori brasiliani (e si tratta di una costatazione basata sui dati degli « uffici di prenotazione »), è stata la danzatrice di rumba, Maria Antonieta Pons, nei suoi melodrammi messicani di amore materno e di prostituzione.

Salvo poche eccezioni, i cinema di periferia sono sempre stipati quando vengono proiettati film brasiliani e, come ho avuto occasione di verificare ad Angra dos Reis, nello Stato di Rio de Janeiro, solo i film brasiliani possono durare piú di 3 o 4 giorni, e con prezzi abbastanza alti. Ad Agra dos Reis, antico porto molto pittoresco, si proiettava una nuova avventura di Yvonne de Carlo, a colori, ogni due giorni, ed otteneva il medesimo successo che hanno di solito i «western» nelle piccole città brasiliane.

Secondo una nuova legge, i cinema di prima categoria devono proiettare un minimo di 6 lungometraggi nazionali ogni anno, e siccome Rio ha almeno 6 circuiti di prima categoria, la produzione brasiliana si è considerevolmente accresciuta in questi ultimi mesi. Quasi 30 lungometraggi furono proiettati durante il 1950. Fino a questa data la produzione brasiliana raramente raggiungeva i 20 film all'anno, e gli anni migliori furono gli ultimi dell'epoca del « muto », quando i film brasiliani potevano veramente essere messi sullo stesso piano delle migliori produzioni di tutti i paesi. Nel 1929 Mario Peixoto realizzò il suo famoso *Limite,* ancora considerato come il piú audace ed il miglior film del Brasile, di una avanguardia ispirata al surrealismo francese, e attualmente presentato di tanto in tanto nei cineclub. Altri film

celebri dell'epoca furono *Ganga Bruta* e *Barro Humano,* attualmente quasi irreperibili.

Dopo *Limite,* Mario Peixoto non ha piú scritto copioni che per proprio diletto. Pedro Lima, che lavorò in *Barro Humano,* è attualmente critico e non vuol ritornare alla produzione. Humberto Mauro, che diresse *Ganga Bruta* e molti altri film, ha lavorato all'INCE (Istituto Brasiliano del Cinema Educativo), e soltanto recentemente è tornato alla produzione commerciale costruendo un piccolo studio a Volta Grande, un villaggio nello stato di Minas Gerais, dove, molti anni fa, incominciò la sua carriera di cineasta. E Paulo Wanderley, che ha collaborato anch'esso alla realizzazione di *Barro Humano,* è tornato soltanto adesso al lavoro portando a termine *Maria da Praia.*

Con l'introduzione del sonoro, la produzione si arrestò, e quando riprese a funzionare, si limitò principalmente a film carnevaleschi. Questi film vengono realizzati in fretta e sfruttano le piú popolari canzoni di Carnevale, utilizzando come attori i cantanti della radio preferiti dal pubblico. Carmen Miranda incominciò la sua carriera in tali film, tra i quali *Este Mundo e un Pandeiro* e *Carnaval no Fogo,* ambedue realizzati ultimamente dall'Atlantida, e che hanno avuto incassi maggiori di quelli di qualsiasi altro film che sia stato mai proiettato nel Brasile.

A parte i film carnevaleschi piú popolari di quest'anno, come per esempio *Aviso aos Navegantes,* realizzato esso pure dall'Atlantida, i successi piú recenti sono stati: *Estrela da Manha,* diretto dal critico Jônald, con una fotografia di Ruy Santos del genere di quella di Figueroa. In tale produzione, concepita e messa in scena molto male, l'attrice italiana Doris Duranti si unisce ad artisti brasiliani della radio o della prosa in un pasticcio di nessun valore sia dal punto di vista artistico che da quello tecnico; *A Sombra da Outra* (Atlantida), diretto da Watson Macedo, il cui nome è noto per film carnevaleschi e che per collaboratore diretto ha l'esperto Edgard Brasil, operatore di *Limite.* L'interpretazione di Anselmo Duarte, accanto alla nuova attrice Eliana, è abbastanza promettente, ma il film imita chiaramente le sequenze di vari film stranieri; infine *Caiçara,* prima produzione brasiliana di Alberto Cavalcanti, realizzato nei nuovi studi di Vera Cruz, a San Paulo, e diretto dall'italiano Adolfo Celi. *Caiçara,* se convenientemente lanciata e distribuita sul mercato internazionale, può essere un film accettabile dal punto di vista tecnico, ma la sua trama difetta della stessa mancanza di logica interiore che caratterizza anche altri film brasiliani recenti.

Ci si aspettava da parte del Cavalcanti, universalmente noto per la sua attività in Francia (*En rade, Rien que les heures,* ecc.) ed in Inghilterra (*Coalface, Dead of Night, For Them That Trespass,* ecc.) che sarebbe stato in grado di costruire non solo dei buoni «studios», ma anche di raccogliere un complesso interessante di tipi nuovi e un personale tecnico di prim'ordine. Ma, mentre la sua seconda produzione si trovava ancora in fase di montaggio, e già si girava la terza *Angela,* nello stato di Rio Grande do Sul, una grave crisi scoppiò nel territorio di Vera Cruz, e Cavalcanti ebbe appena tempo di finire di mettere in scena *Tierra es siempre Tierra,* prima di lasciare la compagnia.

Mentre si preparava a rendere di pubblico dominio le ragioni che lo avevano spinto a romperla con Vera Cruz, Cavalcanti fu avvicinato dal Presidente Vergas, recentemente eletto, il quale ritornava al potere nel 1951, e che gli conferiva la nomina a direttore del *Serviço Nacional de Cinema,* qualcosa come un Ministero del Cinema: vecchio progetto riesumato dal deputato Café Filho, attualmente Vice-Presidente sotto Vargas. La S. N. C. dovrebbe funzionare come una banca per produttori indipendenti e dovrebbe pure costruire teatri di posa da affittarsi a privati, oltre a regolare la distribuzione e la proiezione di film brasiliani, come pure occuparsi delle leggi riguardanti l'importazione di film e gli scambi. E' anche possibile che la S.N.C. si interessi ad una nuova compagnia, in via di organizzazione a Rio sotto la direzione di Cavalcanti, per la produzione di documentari e film a soggetto.

Un'altra compagnia di recente costi-

tuzione è la Maristela, con gli studi vicino a San Paolo. Il suo direttore di produzione è l'italio Mario Civelli, che assomiglia moltissimo a Orson Welles e ha soltanto 28 anni. La compagnia iniziò la propria attività con *Presença de Anita*, diretto da un altro italiano, Ruggero Jacobbi, e promette undici film per il 1951 e 16 per il 1952. Il costo non sarà inferiore a 1.000.000-1.500.000 di cruzeiros e tutti saranno appositamente realizzati per il mercato brasiliano. Si tratterà, cioè, di film commerciali di soggetto popolareggiante. Il secondo film della Maristela è *Suzana e o Presidente*, una commedia molto audace, ed il terzo sarà *O Comprador de Fazendas*, commedia folkloristica che s'ispira ad una celebre novella di Monteiro Lobato. Potremo far conoscenza in *O Comprador de Fazendas* con due dei nomi piú conosciuti in Brasile, Procopio Ferreira e Henriette Morineau, di origine francese.

Una casa di produzione di proporzioni piú modeste ha da poco cominciato a lavorare nello stato di Rio Grande do Sul. E' l'Horizonte, diretta da Salomao Scliar. La prima realizzazione di questa compagnia, *Vento Norte*, sta attualmente per essere messa in scena. A Rio de Janeiro, si parla di una nuova e potente compagnia costituita con capitale brasiliano e italiano. Nell'industria cinematografica brasiliana s'incontrano in genere i nomi di molti italiani. C'è pure un piccolo numero di tecnici argentini, messicani, francesi, danesi e inglesi, e sembra che si sia potuto ottenere anche qualche tecnico di Hollywood.

L'attività cinematografica è quindi assai diffusa, come ho cercato di dimostrare, e dobbiamo d'ora in poi sperare in un miglioramento delle condizioni di lavoro e delle qualità tecniche ed artistiche.

Recentemente, sulle orme di Fernandez e Figueroa, i film brasiliani si sono fatti conoscere anche all'estero: però pochi di questi hanno avuto la capacità di riflettere le aspirazioni ed i costumi del Brasile. Nessun film è mai stato interamente brasiliano, né come argomento, né come svolgimento. I soggetti sono sotto l'influenza non solo dei film americani, ma ultimamente anche dei vecchi melodrammi messicani o dell'erotismo francese. Se teniamo presente l'esperienza di *Limite*, possiamo osservare il continuo ritorno, nelle ultime produzioni, di riprese in esterno, con preferenza ai paesaggi marini, nonché di cimiteri, suicidi e prostitute. Film come *Estrela da Manha*, *Caiçara*, *Vento Norte*, *Aglaia* e *Maria da Praia*, alcuni ancora in corso di realizzazione, s'ispirano tutti a questa formula.

Recentemente, a Rio de Janeiro ed a San Paulo, i critici si sono divisi in due gruppi; quelli che pensano che i film americani non fanno nessun male, e quelli che preferiscono invece i film europei. Benché le mie preferenze vadano spesso ai registi di Hollywood (Huston, Wise, Robson, Wyler e forse anche Mankiewicz e Dassin), devo riconoscere che faccio parte del gruppo dei critici « europeisti ». Il nostro punto di vista è che i film americani diventano sempre piú violenti e brutali — per molti infatti « brutalità » e « neorealismo » sono la stessa cosa — e, pur lamentando il pessimismo senza via d'uscita di film europei come *Ladri di biciclette* di De Sica, o di *Au Royaume des Cieux* di Duvivier, ed ancor piú la morbosità della *Manon* di Clouzot, troviamo che i registi europei sono stati piú audaci nella ricerca di nuovi modi di narrare, e soprattutto piú coscienti nella scelta dei soggetti.

Ora che la produzione brasiliana sta riprendendosi, confidiamo che i nostri film potranno acquistare quelle caratteristiche nazionali senza le quali non riesce a prender consistenza una cinematografia brasiliana. Sono da tener presenti, in tal senso, le esperienze di Fernandez e Figueroa, e dei loro meravigliosi sentimenti per la terra messicana ed il popolo messicano, e quel senso di profonda umanità che è stato la rivelazione del neorealismo italiano.

Alex Viany

I libri

RACHAEL LOW: *History of the British Film,* vol. II, Allen & Unwin, Londra, 1951.

« Bianco e Nero » ha già dato notizia, in occasione della recensione del precedente volume (settembre 1948, pag. 67), del come questa « History of the British Film » sia dovuta agli studi promossi dall'« History Research Committee ». Il secondo volume è ancora piú interessante del primo, pur seguendo, nell'impostazione, un analogo criterio. La prima parte è dedicata all'industria cinematografica, considerata nel primo capitolo nei suoi rapporti col pubblico, nel secondo in funzione dell'efficienza dell'organizzazione tecnica e nel terzo in considerazione della sua potenzialità produttiva. Il primo capitolo, *The Industry and the Public,* traccia un esauriente panorama dell'evoluzione dei locali di spettacolo, dai cinema ambulanti a quelli stabili alla successiva costituzione dei primi circuiti di sale cinematografiche, analizzando le cause di questa evoluzione e fornendo interessanti notizie e particolari sui problemi organizzativi e finanziari connessi alla gestione dei locali cinematografici del tempo. Di carattere nettamente induttivo e perciò assai approssimativi sono invece i dati riguardanti l'affluenza del pubblico e cosí pure sono materia largamente opinabile i risultati delle inchieste sui gusti del pubblico e l'accertamento delle influenze educative, morali, ecc. che il film esercita sugli spettatori, materia alla quale la Low dedica parecchie pagine dense di dati, facendone comunque rilevare la piú o meno larga discutibilità. Un terzo non trascurabile aspetto delle relazioni tra industria e pubblico è dato dalle modalità con cui i film dal produttore passano ai gestori di sale cinematografiche. La pratica del noleggio, anziché della vendita, dei film, benché sia apparsa in Inghilterra molto presto vi si è però generalizzata con un notevole ritardo nei confronti dell'America, e le vicende e le controversie dell'evoluzione dei premi dei film e delle modalità di vendita e di noleggio costituiscono l'ultima parte di questo primo capitolo, che si conclude con alcune ottime osservazioni sui rapporti ed influenze delle esigenze artistiche con le forme e le condizioni dello spettacolo: dalle lotte tra i fautori di uno spettacolo variato costituito da brevi film ed i fautori dei film a lungo metraggio, alla maturazione, nel pubblico, dell'abitudine d'orientare la propria scelta non piú in base alle caratteristiche di primitivo *comfort* delle sale di spettacolo,

ma in base ai pregi del film; all'evoluzione dei film dalla classifica di mercanzia a quella di opera d'arte. Il capitolo è inoltre corredato di appendici, da una delle quali risulta che nel 1910, fra le case produttrici straniere rappresentate in Inghilterra, ve n'erano sette italiane (l'Aquila e l'Itala di Torino, la Cines e la Latium di Roma, la Luca Comerio e la Pasquilla & Tempo di Milano, e la Vesuvio Film di Napoli), 5 tedesche, 11 americane, 12 francesi, 2 danesi, 1 russa, 1 spagnola, 1 ungherese e che i film proiettati in Inghilterra nello stesso anno si possono cosí ripartire: 36% francesi 28% americani, 17% italiani, 15% inglesi, 4% altre nazioni (Germania, Danimarca, ecc.).

Il secondò capitolo, *Rationalisation of the Industry,* rifà lo storia della legislazione cinematografica inglese dal 1906 al 1914, nei suoi tentativi di regolamentare i rapporti tra l'industria cinematografica da una parte ed il pubblico e lo Stato dall'altra e parallelamente rievoca le discussioni, le lotte, i *modus vivendi,* le convenzioni, che nello stesso periodo hanno contrassegnato lo stabilirsi e l'evolversi dei vari gruppi nel campo dell'industria e del commercio cinematografico.

Il terzo capitolo, *Production* è dedicato alla storia dell'attività produttiva del cinema inglese. Mentre nei primi dieci anni (1896-1906) il cinema britannico s'era portato all'avanguardia, in questo secondo periodo invece segna il passo, con un sensibile ristagno negli anni dal 1906 al 1911 e con qualche sforzo di ripresa dal 1911 al 1914. Questa curva produttiva è dalla Low ampiamente ed esaurientemente esaminata, sia attraverso la rievocazione dell'attività delle singole case produttrici, sia attraverso un'analisi della produzione in generale e dei criteri che la ispiravano e la guidavano, nonché attraverso un esame dei costi di produzione e dello stabilirsi di una progressiva specializzazione che portavano ad una maggiore e definita precisazione della figura del regista, del produttore, dell'operatore, ecc.; al bisogno di una maggior cura nella stesura della sceneggiatura; all'accrescimento dell'importanza dell'attore con la conseguente comparsa, dopo il 1919, dello *star system;* al moltiplicarsi della necessità di aumentati capitali che condusse progressivamente all'eliminazione dei pionieri ed alla loro sostituzione con capitalisti.

La seconda parte del volume è dedicata all'analisi estetica dei film, analisi forzatamente contenuta nei limiti del materiale attualmente reperibile. La Low esamina i film dividendoli per categorie: *Factual Films* (film d'attualità), *Humorous Films* (commedie) e *Dramatic Films* (drammi) e completa il volume con un'estesa analisi estetica di tre film importanti e con uno sguardo di sintesi allo sviluppo artistico dell'arte cinematografica inglese nel periodo cui il volume si riferisce.

Nei film d'attualità i progressi si sono limitati, nel periodo in discorso, ad un uso piú elastico della camera, ad una miglior fotografia, ad una maggior fluidità di realizzazione e piú che di un vero e proprio sviluppo tecnico sarebbe piú esatto parlare, per questa categoria di film, di una cristallizzazione di tipi.

Per quanto riguarda i film comici, si passa dai film puramente ed elementarmente comici del 1906 — nei quali l'umorismo era limitato ad un succedersi di incidenti che ponevano i protagonisti in situazioni di *physical discomfort,* incidenti che con l'accrescersi del metraggio dei film si moltiplicavano meccanicamente — alle prime commedie, nelle quali l'umorismo diventava un po' meno elementare con tendenza a giocare non piú su incidenti materiali ma anche su contrasti di situazioni. E' un film di Hepworth del 1911 *Love in a Laundry* che segna piú marcatamente il passaggio dal « comico » alla « commedia » e piú tardi, nel 1913, compaiono i primi esempi di film parodistici con *Plot and Pash.* e *Society Playwright,* parodie di melodrammi. Alle commedie si devono pure aggiungere i primi film di disegni animati, anch'essi basati su spunti umoristici. Le commedie non erano però tenute in molta considerazione dai produttori inglesi che vi ricorrevano come ad un ripiego commerciale per il quale non ritenevano necessario sprecare né molti soldi, né molta inventiva: le loro preferenze andavano ai film drammatici, ai quali s'ingegnavano di dedicare, specialmente dal 1911 in poi, le loro maggiori risorse. La Low divide i film drammatici in due categorie: quelli adattati da opere teatrali o letterarie e quelli basati su soggetti originali, tenendo i primi distinti dai secondi sia per la loro maggiore importanza quantitativa, sia per il particolare carattere del loro apporto agli sviluppi dell'arte cinematografica, sia, ancora, per la loro influenza sul complesso della produzione inglese del tempo. Naturalmente il ricorso dei produttori all'adattamento di opere letterarie e di lavori teatrali, con il conseguente afflusso di attori teatrali al cinema, se da una parte ha apportato alla settima arte il vantaggio di un aumento di prestigio presso coloro che ancora la consideravano come un tipo di spettacolo inferiore, buono per il popolino, dall'altra ha pure provocato degli svantaggi facilmente intuibili: fattori e conseguenze che la Low compiutamente espone ed analizza, documentando anche l'importanza e l'evolversi dei film polizieschi e dei film in costume.

I film drammatici su soggetti originali, dal 1906 al 1910 rimasero ad uno stadio piuttosto elementare ed occorre pure qui arrivare al 1911 per trovare un sensibile progresso, attraverso una linea evolutiva che nel volume è partitamente presentata ed esaminata; progresso comunque che benché fosse chiaramente sensibile in un certo numero di produzioni, lasciava tuttavia persistere una fioritura di film drammatici che ricalcavano ostinatamente vecchi e primitivi *clichés.*

A tutta questa analisi panoramica della produzione inglese dell'epoca, interessantissima e condotta con larghezza e scrupolosità di riferimenti, di notizie, di documentazione, la Low fa poi seguire un esame particolareggiato di tre significativi film inglese d'allora: *Richard III* (1911), *East Lynne* (1910) e *David Copperfield* (1913), dei quali studia gli aspetti ed i fattori sia tecnici che estetici in relazione al grado evolutivo dell'arte cinematografica del tempo, riportando an-

che ampi brani della sceneggiatura di tutti e tre i film, dei quali sono pure riprodotti, in apposite tavole illustrative, parecchi fotogrammi.

Da ultimo il volume si conclude con un capitolo nel quale sono richiamati e valutati gli sviluppi estetici della settima arte in Inghilterra nel corso del periodo considerato: dall'accresciuta importanza della sceneggiatura, alla sempre maggior importanza ed influenza del regista, all'aumento del metraggio, al minore o maggior uso dei sottotitoli, agli sviluppi del montaggio narrativo, all'influenza della narrativa letteraria su quella cinematografica, ecc. Analisi e valutazione che, in mancanza di moltissimi film dell'epoca, deve necessariamente basarsi, oltre che sulle opere cinematografiche ancora reperibili, anche su un esame delle teorie e delle osservazioni allora pubblicate sulla nuova forma d'arte nata appena da un paio di decenni e già invadente, arte sempre in fase di sviluppo e di consolidamento, che i pionieri d'allora vedevano formarsi, organizzarsi ed affermarsi attraverso i loro sforzi piú o meno intuitivi o coscienti per dare una sua propria tecnica al nuovo modo d'espressione che s'erano trovato tra le mani.

Seguono ancora: un appendice sui tentativi di sonoro effettuati in Inghilterra dal 1906 al 1914, un'elenco bibliografico ed un prezioso repertorio di quasi trecento film inglesi dell'epoca.

Davide Turconi

MARIO VERDONE: *Gli intellettuali e il cinema,* Saggi e documenti, Edizioni « Bianco e Nero », Roma, 1951.

Ad epigrafe di questo suo recentissimo lavoro Mario Verdone ha messo una battuta di Romain Rolland che rivela quali erano nel 1919 le idee personali dello scrittore francese in proposito: « Il cinema ha bisogno di noi ». A me sembra che non sia esatto. Se mai bisognerebbe dire il contrario. E non vogliamo con ciò fare della troppo facile ironia sui guadagni che il cinema procura agli intellettuali e troppo spesso proprio a quelli che ostentano per il cinema lo stesso disprezzo che ostentava Baudelaire — e Verdone ce lo ricorda — nei riguardi della fotografia. Vogliamo cioè dire che essendo il cinema un mezzo di espressione — né piú né meno — sono gli intellettuali che hanno bisogno di servirsene. Tanto peggio per loro se lo ignoreranno o se ne serviranno a fini inconfessabili.

L'amico Verdone ci perdoni se per dire del suo libro tutto il bene che pensiamo cominciamo con il polemizzare su quello che ci offre uno spunto per riprendere un discorso cominciato, come ha ricordato Blasetti in « Cinema italiano, oggi », anche troppi anni addietro, e proprio in quella prima Scuola di Cinematografia che egli dirigeva sotto l'egida dell'Accademia di Santa Cecilia. Allora come oggi siamo convinti che il cinema è soltanto un mezzo di espressione e che quindi se sarà un artista a servirsene riuscirà a darci un'opera d'arte, se è un propagandista un'opera di propaganda, uno scienziato un lavoro scien-

tifico e cosí via. Il fatto spettacolo che s'accompagna col cinema (anche se non sempre in modo assoluto — vedi il caso appunto dei film scientifici e didattici), ha messo troppe volte fuori strada i teorici dell'estetica e gli intellettuali in genere. E che questo accadesse ai tempi di Fregoli o di Chesterton, che ironizzava sull'eccesso di velocità del film, o di Pirandello, che, quattro anni prima di stendere il soggetto di *Acciaio* (che non meritava la superficiale realizzazione di Ruttmann), scriveva sull'« assurdo del parlato », si può anche comprendere e giustificare e perdonare. Il peggio è che ancora oggi salti fuori ogni tanto un pervicace Emilio Cecchi che parla di arte mediata o un regista come Mario Soldati che dica « il cinema non è arte » o un uomo di cultura come Silvio Guarnieri che nella « Fiera Letteraria » del 3 febbraio si pone l'assurdo interrogativo: « migliori i registi al di fuori della cultura? ».

Proprio il fatto che il cinema sia per lo piú uno spettacolo e uno spettacolo che può essere giudicato da tutti (e le cose piú divertenti e piú serie al tempo stesso l'ha scritte in proposito René Clair nel suo ultimo libro) anche che tutti ne parlino con tono autorevole e disinvolto, mentre non è raro il caso di uno scrittore che confessi candidamente di non saper parlare di musica o di un musicista che si guardi bene dall'esprimere pareri sulla scultura. C'è gente che, pure avendo gusto artistico, è sorda, letteralmente sorda per la comprensione della musica. Niente di male. Evita di andare ai concerti e all'opera e se ci va approfitta del tempo per pensare ai fatti suoi e uscendo non si sente in dovere di affermare che la musica è rumore e non arte perché lui non l'intende. C'è gente che nasce sorda per il cinema, ma che invece si sente obbligata ad esprimere teorie sul cinema, magari perché ha trovato conveniente occupare posti di responsabilità nell'organizzazione industriale che si attiene al cinema. Ora a tutti costoro il libro di Mario Verdone può essere — oltre che a noi che crediamo nel cinema — di una grande utilità non solo perché mette sotto gli occhi giudizi e teorie di intellettuali di ogni paese e di ogni tendenza, ma anche perché sfata, prove alla mano, la leggenda che certi ambienti intellettuali avevano anche troppo accreditato sinora, che ad aver idee chiare sulla teorica del film siano stati soltanto i russi Pudovkin e Eisenstein, riportando tra l'altro una bellissima pagina scritta da Francesco Flora nel 1935 e alla quale non c'è nulla da togliere o da aggiungere. Il Flora si era già occupato nel '32 (« Civiltà del Novecento ») di cinema, ma il saggio pubblicato nel '35 dalla rivista *Pan* e ora dal Verdone riprodotto, pur impostato in tono benevolmente polemico nei riguardi dei cultori delle lettere da un lato e dei cultori del cinematografo dall'altro, arriva a conclusioni che dimostrano una cosí precisa intuizione dei termini del problema e alla loro soluzione che veramente non si comprende come per quella strada la letteratura cinematografica non abbia ulteriormente progredito. Basti citare queste frasi: « Il cinema è fondamentalmente un modo espressivo e, come tale, partecipa della poesia, della prosa, dell'oratoria, le quali hanno sovr'esso identici diritti; anzi, quan-

titativamente, il cinema, nella sua maggior produzione, non può non esser fuori dell'arte, perché ha funzioni di documento, di giornale, di appendice... Ma coloro che hanno le alte ambizioni della poesia, attraverso il mezzo del cinema, devono distinguere nettamente i due campi, e riconoscere il destino di tutta l'arte, che parla un linguaggio universale, ma è privilegio di pochi. La poesia, fatta da pochissimi uomini, è destinata a pochi. Cosí il cinema come arte pura sarà di pochi autori e di pochi seguaci ». Ora chi scriveva questo poteva logicamente aggiungere anche che « un attore dinanzi alla mente di un autore di film è soltanto un mezzo per un'ideale metafora, alla pari, dunque, di un improvvisato attore della strada ». E nel 1935 nessuno ancora che si sappia aveva dato l'avvio agli attori presi dalla strada come si è fatto poi con l'avvento del cosiddetto neorealismo dell'immediato dopoguerra.

Effettivamente da ciascuno dei paragrafi del saggio del Flora si potrebbe trarre un capitolo di un'estetica del cinema, se pure sia possibile una particolare estetica del cinema o non piuttosto essa costituisca soltanto un capitolo dell'estetica generale e tutto il resto non sia piuttosto la sintassi, la grammatica, l'ortografia, allo stesso modo che c'è una sintassi, una grammatica, un'ortografia della pittura e della scultura e della musica.

Bisogna per la verità aggiungere che era difficile, anche se non impossibile, avere idee tanto chiare sul cinema in quegli anni in cui Flora scriveva, ma che tuttavia il cinema non aveva ancora raggiunto la conquista di tutti i suoi mezzi tecnici di espressione, vale a dire che non tutte le parole del linguaggio cinematografico erano state inventate e che quindi ad ogni nuova scoperta (il colore nonostante tutto è ancora oggi allo stadio del tentativo e non è affatto da escludere il rilievo) poteva accadere, com'è accaduto che ci si perdesse e si confondesse l'ortografia con l'estetica o addirittura la meccanica della riproduzione fuorviasse anhe uomini di grande ingegno allo stesso modo che la tecnica della fotografia aveva chiuso gli occhi di Baudelaire.

Cosí accade oggi che il cinema bruciando nel tempo le tappe dei generi che la letteratura ha percorso in un tempo infinitamente piú lungo si rischi di considerare il cinema come legato a una determinata forma di cinema (vedi il caso del neorealismo) o che la moda, intendiamo una certa influenza determinante momentaneamente, rischi di suscitare l'errata impressione che il cinema abbia raggiunto un limite insuperabile di espressione. Ma basta pensare alle mode letterarie per convincersi che non si può limitare a confinare il cinema con l'effetto poetico che a suo mezzo un autore o un gruppo di autori in un certo momento della storia hanno con esso raggiunto o cercato di raggiungere. In questo senso il penultimo capitolo del libro di Verdone ci sembra eccessivamente succinto con i due soli scritti di Maurois e di Malraux, non perché crediamo che ci sia molto di piú da citare, ma perché lo stesso Verdone avrebbe potuto — dal momento che la sua è

un'antologia « ragionata » com'egli stesso ammette nella prefazione — dilungarsi di piú su questo che a nostro modesto avviso ha una grande importanza anche ai fini della chiarificazione critica per rendere piú esplicito quanto si è detto a proposito del saggio di Flora e che cioè non conviene in nessun caso pretendere che il cinema nella sua maggior produzione non sia fuori dell'arte. E tuttavia, come gli storici della letteratura si indugiano anche troppo spesso a citare ed illustrare opere che non hanno un valore assoluto di poesia, cosí è opportuno e utile soffermarsi in sede storica ad illustrare l'importanza che i cicli e i miti hanno avuto ed hanno tuttora nella storia del cinema.

D'altronde se abbiamo ben compreso questa fatica del Verdone — che merita elogi sotto ogni aspetto — vuole essere solo un inizio della piú ampia storia dei rapporti fra gli intellettuali e cinema che egli stesso si propone di aggiornare per un fine che è di documentazione all'aspetto, ma sostanzialmente già primo abbozzo di una storia del cinema nei confronti del mondo in cui apparvero dalle prime incerte immagini proiettate dall'apparecchio di Lumière fino ai colori vividi e pur trasfigurati delle poetiche interpretazioni della natura di Walt Disney.

Aspettiamo quindi il seguito di questo volume nella speranza che il giorno in cui esso vedrà la luce non ci saranno piú discussioni possibili sulla natura e sulle possibilità del linguaggio cinematografico.

Antonio Petrucci

I film

Umberto D.

Origine: Italia - *produzione*: Dear Film, 1951 - *regia*: Vittorio De Sica - *soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini - *fotografia*: G. R. Aldo - *musica*: Alessandro Cicognini - *attori*: Cesare Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari.

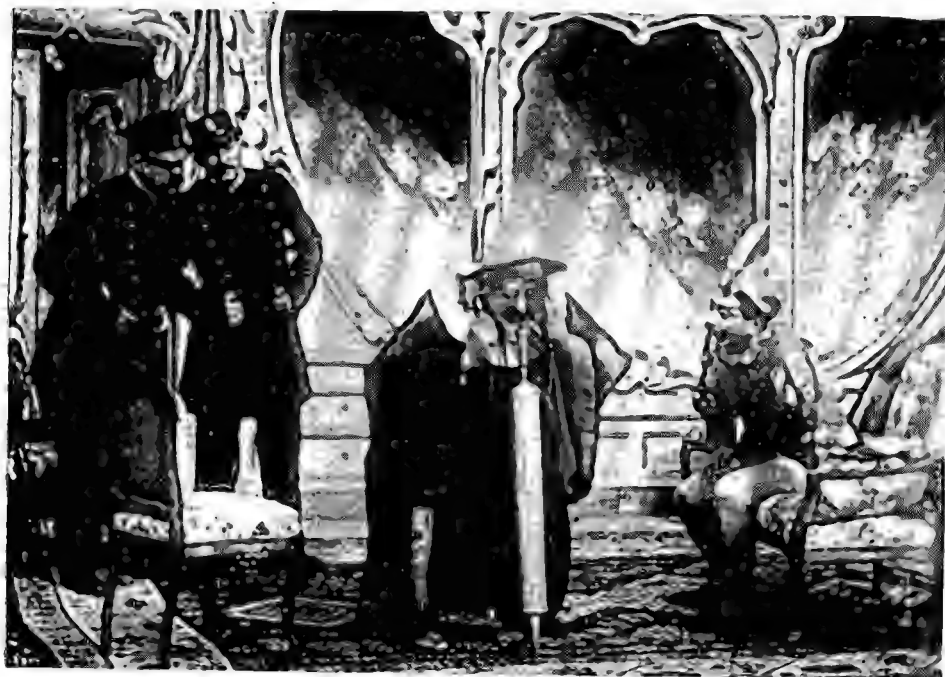
A quasi un lustro dalla prima di *Sciuscià* il fenomeno De Sica può ormai essere facilmente ricompreso fra due elementi strettamente connessi fra loro: le idee *letterarie* di Cesare Zavattini, le possibilità, per De Sica, di esprimerle cinematograficamente. I successi e gli insuccessi del regista sono tutti da ascrivere alla sua capacità di intendere il pensiero del soggettista non solo in veste letteraria, ma anche e soprattutto in vista di quella destinazione *cinematografica* in funzione della quale, *letterariamente*, è stato pensato.

Difficilmente un incontro fra soggettista e regista nasceva con piú contraddittorie premesse. Zavattini è un intellettuale asciutto, sottile, in apparenza quasi arido, segretamente umorista, formalmente fumista. De Sica è un deamicisiano cordiale, bonario finanche quando accenna accigliate polemiche sociali, espansivo, accalorato. L'uno crede alla realtà come alla piú vistosa evidenza di una irrealtà che, in definitiva, domina da sovrana il suo mondo con tutti gli splendori dell'irrazionalità. L'altro crede alla realtà come all'unico mezzo di comunicazione fra gli uomini, come all' unico elemento tangibile — e quindi esistente — dell'arte (o delle possibilità di giungere all'arte).

L'incontro poteva diventare uno scontro o poteva risolversi con il predominio di una personalità sull'altra, a tutto danno, naturalmente, di una concreta unità poetica. *Sciuscià,* forse, rimane l'unico esempio di questa collaborazione che non sia né uno scontro, né un tentativo di reciproche sopraffazioni. L'intellettualismo zavattiniano si concedette, allora, l'evasione del cavallo bianco. De Sica vi si inchinò senza molta partecipazione, ma senza frapporvisi con interpretazioni personali: i bambini perseguitati e sofferenti che, sognando il cavallo, finivano in prigione, erano per lui piú interessanti soggetti e la sua commossa cordialità li trasformò in commoventi figure. D'altro canto il mondo spietato che mandava in prigione quei bimbi, pur nascendo in Zavattini da interiori meditazioni letterarie, facilmente poteva farsi filtrare dall'impetuoso umanitarismo di De Sica che, in quel mondo, vedeva appunto il nemico dei bimbi per i quali tanto si commuoveva.

In seguito l'alleanza fra i due dette frutti diversi. *Ladri di biciclette,* nonostante l'irrazionale presupposto di quella favolosa bicicletta rubata in un ostile mondo kafkiano, rappresenta il predominio vistoso del regista sull'autore letterario, del sentimento sulla ragione, della verità ricostruita al puro scopo di polemiche lacrime sulla verità inventata allo scopo di far nascere, dalla sua irrazionalità, la piú razionale poesia.

Con *Miracolo a Milano* — lo si è visto di recente — è accaduto il contrario. Il surrealismo fumista di Zavattini si impone, con violenta presenza, fra le pieghe del deamicisiano verismo di De Sica, lo sovrasta, lo schiaccia e piú tenta di apparire distante e diverso da quello, piú vi si mischia e vi si

LE FILS DU DIABLE — *Lepine*

LE FILS DU DIABLE — *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

LE FILS DU DIABLE *Lépine*

confonde, annullandolo e annullandosi. Se *Miracolo a Milano* è inferiore a *Ladri di biciclette* il motivo va ricercato nel fatto che, qui, De Sica ha tentato di resistere a Zavattini, fraintendendolo e, a volte, fraintendendosi; là, Zavattini, il piú della volte, ha preferito ripiegare in buon ordine, riservandosi solo gli spunti.

Il duplice esperimento deve così aver fatto meditare il nostro binomio: non potendosi ottenere una felice fusione, l'unica via era quella della sottomissione di uno all'altro, una sottomissione, però, riconosciuta e accettata, che non desse piú luogo a personalismi o a ribellioni. *Umberto D.*, perciò, vuol proprio essere il tentativo della sottomissione ad oltranza, della fiducia totale di uno nell'altro (anche se, purtroppo, non sempre *fiducia* vuol dir *comprensione*). Questa volta Zavattini pensa, scrive, preordina sentimenti ed effetti; De Sica li esprime e se il risultato, ancora una volta, non è positivo del tutto, le responsabilità, oramai, sono duplici.

Un vecchio pensionato, una domestica, un cane: ecco i protagonisti di questa nuova vicenda zavattiniana. Il vecchio vive solo con il cane in una trista pensione da cui la proprietaria vuole cacciarlo perché non ha abbastanza denaro per pagare la retta. Unica sua gioia è il cane, unico suo conforto le umili attenzioni — un misto di pietà e di rispetto — che la giovane domestica ogni tanto gli prodiga.

Tolti questi due elementi, il resto del mondo è ostile e cattivo, come in *Ladri di biciclette,* come in *Sciuscià,* come in *Miracolo a Milano.* Vi è una cattiveria, però, che ha un suo interno motivo e per questo il poeta la esprime e la prende a modello: per incitare, appunto ad eliminare il motivo. La cattiveria di questa gente che circonda Umberto Domenico Ferrari, pensionato, è sempre senza motivo, è cieca e assoluta; è così generale e generalizzata che non sembra piú nemmeno far nascere una polemica in chi la enuncia, un dramma in chi ne è vittima, una reazione in chi è chiamato a considerarla. Il risultato, comunque, di questa cattiveria è che Umberto D., malato di faringite, si vede messo alla porta della pensione perché non può pagare l'affitto e, dopo aver tentato un piccolo diversivo all'ospedale, è costretto a tornare da dove era partito, disperato di vedersi cosí spietatamente respinto. L'irrazionalità — in una vicenda che sembra cosí concreta e reale — ancora una volta predomina, come nei sogni di Kafka dove una cosa da nulla diviene l'invalicabile ostacolo. Cacciato dalla pensione, Umberto D. ritiene che non gli resti altra via, all'infuori di quella del pubblico dormitorio e, anziché tentar le scale, certo piú accoglienti, di altre pensioni, prende la via del suicidio. Ha con sé il cane, però, sua unica consolazione. Dove trovare il coraggio di abbandonarlo su una pubblica piazza? Ecco cosí il nostro pensionato, ricco di 5.000 lire e di una valigia, recarsi in una pensione per cani e proporre ai proprietari di tenergli il suo caro animale; gli dicono: la retta è di 50 lire al giorno. Lui mostra il denaro, offre in piú la valigia, ma siccome non sa precisare la data del suo ritorno, si vede respinto il cane con i soldi ed il resto. Umberto non si stupisce: in questo mondo cosí vero e reale si deve ormai essere abbondantemente abituato all'irrazionalità, ed eccolo cosí avviarsi verso un giardinetto dove sa che, a una cert'ora, passerà un treno. Prima, però, bisogna far perdere al cane le tracce, ma non è facile, cosí quando il treno passa e Umberto fa per buttarcisi sotto, si ritrova il cane fra le braccia. Fumo, fischi, rumore, il treno è passato e Umberto è vivo; un po' piú in là il cane lo sta a guardare, diffidente. Come lasciare solo al mondo quella dolce creatura? Umberto non esita, dimentica la pensione e tutti i cattivi suoi simili; ringiovanito e contento, si mette a giocare con il cane sotto gli alberi, come un bambino.

Nonostante i suoi richiami a una nota contingenza sociale, nonostante la sua quasi realistica cornice romana, i suoi personaggi attuali, il suo clima a volte addirittura cronistico, questa vicenda — come ognun vede — ha una sua esatta destinazione letteraria, evoca, con lucida e quasi livida analisi, quei mondi angosciosi e irreali che, cosí spesso, ci descrivono i sogni, che cosí acutamente ci hanno narrato certi scrittori anteguerra del Mitteleuropa.

Zavattini ama i modi e le cadenze della piú minuta verità quotidiana, i personaggi piú immediati e piú triti, i dettagli piú evidenti e dimessi della cronaca piú evidente e dimessa, ma tutti questi elementi egli generalmente ricostruisce e dispone secondo linee sottilmente distaccate dalla corrente realtà. Ogni cosa, nel clima zavattiniano, è vera, ma irreali ed astratti sono sempre i suoi nessi logici, i suoi principi di causalità. Questo intendevo prima rifacendomi a Kafka, anche se di Kafka il latino Zavattini non accoglie l'allucinazione e l'angoscia, ma piuttosto l'inaridito stupore di scoprire, sotto la verità d'ogni giorno, un grande vuoto pauroso, quello lasciato dalla conseguenzialità e dalla logica. A non intendere questo, in Zavattini, si rischia di imputargli stonature ed errori che certo non merita. Il suo mondo può essere discutibile quanto si vuole, ma non incompleto, lacunoso, sbagliato nei calcoli algebrici che lucidamente gli danno vita e valore. L'errore, in Zavattini, è di portare oltre la necessità questi suoi estremi modi di raccontre, è di non contentarsi di evocare un clima e una situazione, ma di affidare tutta una storia a questa alogicità esasperata, infittendola di dettagli veristi alla cui luce certe irrazionalità, anziché dar fiamme sinistre, unicamente stridono e inceppano. Concesso a Zavattini questo suo modo di guardare alle cose, non gli concederemo questa volta il suo modo di raccontarcele distesamente. Oltreché letterato e soggettista, lo sappiamo buon sceneggiatore, ma qui, dove tutto — nella sua stretta minuzia — deve essere matematicamente ricostruito e disposto secondo rigorose interdipendenze, una pausa, un vuoto, una nota gratuita (che non appartenga alla Grande Irrazionalità in cui volutamente si libra la favola) diventano subito stonatura ed errore. I personaggi, sí, appartengono tutti a un mondo estraneo e trovato per caso, ci interessano solo quando il protagonista li incontra, né prima, né dopo, ma sovente essi sbucano fuori così ignoti dall'ignoto che le normali leggi narrative violate li trasformano in punti interrogativi piuttosto sgradevoli. Anche il gratuito vuole la sua giustificazione se non vuol trasformarsi in pretesto o in calligrafia: dov'è, in questa sceneggiatura, la giustificazione della lunga sequenza dell'ospedale in cui nulla accade che ci illumini di piú sul protagonista o di quella al canile per cui sarebbero bastati pochi cenni fugaci? A questi errori del testo, errori che trovano comunque il loro maggiore compendio nella figura del protagonista nata già con un dramma (che non è dramma) e abbandonata senza risolvere né il dramma (anche là dove esiste), né i termini del dramma (come almeno si tentava in *Ladri di biciclette*), bisogna aggiungere gli errori di incomprensione commessi da De Sica regista.

Si è detto, cominciando, che questa volta De Sica ha voluto cedere a Zavattini, traducendo il suo testo come era stato pensato. Ognuno, però, vive in un suo mondo, ha un suo linguaggio, si esprime secondo certe forme, sente soprattutto certi temi. De Sica non è diverso dagli altri e non diversamente dagli altri esprime esattamente solo quello che sente e quello in cui crede. La verità vera di Zavattini, le sue quotidiane figure, i suoi poveri ambienti, le cucine, i mercati, i pubblici refettori, gli ospedali, le strade di Roma son tutti elementi cui De Sica è sensibile. Nel film, quindi quanto si riferisce a questi argomenti, preso come parte in se stessa, è sempre rigoroso e sapiente, sovente lirico (anche se raramente poetico); il personaggio della servetta, soprattutto, ha trovato in De Sica un evocatore affettuoso, attento, preciso: il suo risveglio in corridoio, le sue prime faccende in cucina, il suo carattere di incosciente ma tenera bestiola sono stati sottilmente espressi e scrupolosamente disegnati. Quando però tutti questi elementi debbono riunirsi nel giro dell'irrazionalità zavattiniana e il loro analogico consistere deve far scaturire il clima astratto e stupito in cui l'autore li ha visto nascere, ecco che De Sica non segue piú il testo, non lo filtrra in se stesso, non lo supera per interpretarlo e le soluzione di continuità diventano pause, assurdità, errori od equivoci. Il dolore del protagonista da contratto diventa querulo, i suoi casi monotoni e frigidi, il suo destino indifferente e lontano. Tenta, la regía, di

sopperire a queste contraddizioni con arbitri stilistici, con inquadrature — come quella sempre uguale del corridoio della pensione — che vorrebbero ottenere almeno un'atmosfera, ma le stonature, nel contesto verista, stridono come il surrealismo di *Miracolo a Milano* e si accompagnano, nell'errore, a un certo fittizio clima di favola che, qua e là, domina il racconto, come nel finale, ad esempio, inquadrato in un giardinetto da operetta con pontile e lampioncini visibilmente ricostruiti.

La conclusione, cosí, non è lieta: il testo zavattiniano non è in discussione: possiamo discutere il suo negro pessimismo, ma non il suo irrazionalismo letterario. Discutiamo la sceneggiatura per gli eccessi della formula e discutiamo, soprattutto, il modo con cui De Sica si è accostato al testo. Vi ammiriamo i « pezzi di bravura » liricamente realisti, ma non possiamo non lamentare l'incomprensione verso uno stile letterario, incomprensione che in definitiva dà vita a un film di ispirazione almeno equivoca in cui la confusione delle lingue nasce dall'incomprensione dell'idea.

Per l'interpretazione ricorderemo soprattutto il professore universitario che si è assunto la parte del pensionato. Chiuso, freddo, distante, doveva essere la chiave di volta della situazione, forse il punto d'incontro fra Zavattini e De Sica, ed è stato invece la pietra di paragone piú evidente del loro dissenso. Al suo fianco l'esordiente bambina che interpreta la figurina della domestica si impone invece con commovente persuasione, e rimane l'unica nota viva del film.

Gian Luigi Rondi

Bellissima

Origine: Italia - *produzione*: Film-Bellissima, 1951 - *distribuzione*: CEI-INCOM - *regia*: Luchino Visconti - *soggetto*: Cesare Zavattini - *sceneggiatura*: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Franco Rosi - *fotografia*: Pietro Portalupi e Paul Ronald - *musica*: Franco Mannino - *attori*: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti.

"In un'aula del liceo di Alatri, se la guerra l'ha risparmiato, dev'esserci ancora un certo banco, sul suo ripiano è tagliuzzato a stampatello ZAVATTINI, proprio un cognome da compagno di scuola; non dico le volte che il mio occhio c'è passato sopra. Arrivai là dentro qualche anno dopo, e di quel cognome si raccontavano ancora molte gesta e scherzi fantasiosi, e non credo di sbagliare se dico che fu Zavattini a portare in quel paese, il gioco del calcio, la passione e il tifo".

Cosí Libero de Libero in una presentazione di Zavattini fatta in occasione di una recente mostra personale di questo pittore « minimo », scrittore, sceneggiatore e, chissà, un giorno, forse, anche regista.

Cesare Zavattini ha fatto i suoi studi ad Alatri — un tranquillo paese della Ciociaria — in un convitto austero e tetro. In quella località trascorse la sua giovinezza e imparò forse l'arte piacevole del saper parlare al caffè, di passare ciarlando le ore davanti a un tavolino. Allorché, piú grande, pensò alla letteratura, scrivendo i suoi « raccontini », sembrava aver bene assimilato quella lezione di sobrietà.

Quando Zavattini dipinge, altre macchie, altri schizzi da passatempo riempiono le piccole superfici dei suoi quadretti, miscuglio intelligente di olii e acquerelli, piccoli eserciti di grassi signori, di preti scortesi e di dame dalla linea *liberty*. I suoi lavori — raccontini, quadretti — e la sua aria pacifica, intelligente, furbesca: tutto qui, Zavattini. Anche al cinema aveva fatto qualcosa — filmetti — come *Avanti c'è posto!, Silenzio, si gira!, Canto ma sottovoce;* e tra l'uno e l'altro aveva saputo infilare, come in una collana di coralli napoletani, qualche pezzo meglio riuscito. Cosí Zavattini venne scoperto per caso, retrospettivamente, nel dopoguerra, quando chi, non volendo credere al miracolo di un neorealismo improvviso, si dette a cercare in *Quattro passi tra le nuvole* un illustre e giustificato precedente: Zavattini, con Aldo De Benedetti mi sembra, aveva collaborato a quella sceneggiatura. E fu il suo successo, il suo merito: la

spiegazione, per quanto approssimativa, di *Sciuscià*. Cosí è nata la fama di un uomo destinato, forse, a restare nel mezzo, senza infamia né lode, tuttofare della cultura italiana.

Nonostante la sua educazione ciociara, Zavattini conserva però nel suo modo di lavorare un non so che di milanese, se non altro la sua perfetta organizzazione, per cui, in un batter d'occhio, egli sa perfettamente costruire delle storie per film, valide per ogni gusto, per il borghese, per il sentimentale, per il conformista, per il socialista deamicisiano; e, almeno fino a quando, anche lui, farà finta di commuoversi agli eroi del De Amicis, anche per il comunista. Trattate da De Sica, in fondo un sentimentale partenopeo, le sue storie fanno commuovere, prendono, a volte, entusiasmano. Trattate da uno come Visconti, piú rigoroso nella rarrazione, meno indulgente al lato sentimentale della vita, le sue storie restano fredde, si disarticolano, spesso, rischiano di appesantirsi. E' il caso di *Bellissima*. Zavattini, se vogliamo, è simpatico proprio per il suo modo semplice di vedere le cose, di sentire certi problemi, nonostante l'impegno di non scontentare nessuno.

Questi mezzi toni, però, con Visconti attaccano difficilmente; ad un uomo che non accetta compromessi, la morale dei barboni che partono verso l'alto (verso il Cielo o la terra?) non convince. Comunque, Visconti gli è grato, lo stesso, se non altro perché Zavattini gli ha rotto quella torre d'avorio entro la quale produttori ed esercenti lo avevano a forza rinchiuso, sabotandogli *La terra trema* e mandandogli per aria i suoi film appena imbastiti. E per la prima volta, un film di Visconti ha tenuto cartellone per alcune settimane, come un film di Mario Soldati o di Steno e Monicelli. E questa, è forse, una colpa che certi ammiratori raffinati non gli perdoneranno mai, ma, se non altro, è un segno della vitalità di un regista che innamorato dell'aria aperta, della strada, delle storie di pescatori, era costretto a passare di bocca in bocca nei salotti mondani.

La storia di Maddalena Cecconi, madre che sogna per sua figlia il cinema, una vita agiata, un mondo di illusioni e di sogni, è troppo debole per essere « la storia di una crisi » come qualcuno ha scritto. Troppo debole, inconsistente, proprio come certi « raccontini » di Zavattini, senza prospettive sufficienti per giustificare la presenza di un « mondo » morale da far valere. E' vero che Visconti piuttosto che seguire passo per passo la vicenda, ha preferito guardarvi *dentro*, annusarvi quell'aria popolaresca, quella vita polverosa di casamento, quell'assenza di retorica, che contraddistingue la semplicità della gente del popolo; ma è pur vero che di quando in quando, s'addensa tra quei personaggi una stilizzazione barocca, una pesantezza che toglie il respiro, un indulgere alla caricatura ormai tipica di Zavattini. La vecchia attrice, che piomba in casa d'altri a fare i suoi comodi, la sarta dalla salute di ferro, la mantenuta del commendatore, il fotografo, restano sul piano dell'approssimativo, si esauriscono in loro stessi, non dicono nulla di piú di quanto dicano sullo schermo: parole inutili, giuochi assurdi, come quell'indugiare sulla raccolta delle fragole della bimba, china in un cortile deserto. Il gioco dei sentimenti perde, cosí, proprio le sue sfumature, si raffredda, diviene cerebrale, illogico. All'attivo del film non resta perciò che la scoperta, diciamo cosí, di una famiglia popolare romana, vista da presso, con le sue speranze, le sue ansie, le sue illusioni e delusioni, le sue lotte, le sue conquiste. E la rappresentazione polemica, di quel mondo banale, approssimativo, gretto, « normale » che è il cinema, mondo incantato di felicità e di sogni solo per chi come Maddalena Cecconi crede alle illusioni dei romanzi a fumetti.

Non è una città di perdizione, Cinecittà, nemmeno una città di virtú: è una città come un'altra, né troppo cattiva né troppo buona; altro che l'aria irrespirabile che circolava per la Hollywood di *Sunset Boulevard*, con gli isterismi della vecchia diva e i macabri compiacimenti stilistici di Billy Wilder. L'aria che respira Visconti sarà aria di polvere, di casamenti sudati, di gente che grida e lavora, ma almeno è aria di salute e di vita.

Questo il lato buono del film, questo l'accento positivo di un regista che ha saputo imprimere un suo stile ad una materia di per sé arida e, forse, inconcludente.

Intervenuto nella sceneggiatura, Visconti ha modificato la struttura del racconto originale, ha portato l'azione, che doveva svolgersi in un quartiere piccolo borghese, in una zona operaia, ha quasi rifatto i dialoghi, dandogli una parvenza piú viva, una risonanza piú umana. Ed in questo voler essere troppo attaccato al vero, facendo, piú che realismo, verismo di maniera, Visconti ha concesso troppo al « naturalismo », al *tranche de vie,* pericolo estremo del neorealismo italiano attaccato alla realtà piú nel suo aspetto esteriore che nell'animo e nella sostanza. La vivezza e la cosidetta « spontaneità » non sempre sono elementi di pregio in una opera narrativa, che ha strutture e impostazioni sue proprie, un calco della realtà da seguire, ma, soprattutto, una fantasia poetica da risolvere. Visconti con *Bellissima* è rimasto a metà strada tra il grande film e il filmetto: freddo in alcuni punti, disperso nella costrizione del dover narrare una storia alquanto banale, ha trovato respiro solo tra le righe del suo film, nella descrizione della vita dei quartieri popolari, nell'accostarsi a quella gente laboriosa, entrando nelle quattro pareti domestiche di una famiglia e mettendone a nudo l'animo e i gesti; in quei monologhi della madre sola con la figlia, in quel pianto disperato della donna, nascosta nella cabina dell'operatore con l'occhio che riscopre sullo schermo la figliola impacciata.

E questo è *Bellissima*: un film ora caldo di commozione, grande, arioso, ora freddo, inespressivo, soffocato. Difetto, soprattutto, di impostazione di un soggetto, al quale Visconti si è dovuto adattare per l'esigenza di « commercializzare » i suoi film.

In questo, la Magnani gli è stata davvero preziosissima, sia per quella sua naturale confidenza che ispira, sia per quella prorompente schiettezza, che ha dato a tutto il suo dialogo un accento di vitalità.

Ora che ha rotto la diffidenza col pubblico, ora che ha ritrovato la strada dello schermo, è dato sperare che Visconti non si faccia piú attendere per lunghi anni, prima di accingersi a nuove e piú impegnative fatiche: a meno che i suoi produttori non lo vogliano rinchiudere nuovamente nella sua inesistente torre d'avorio.

Edoardo Bruno

Achtung banditi !

Origine: Italia - *produzione*: C.S.P.C., 1951 - *distribuzione*: Fincine - *regia*: Carlo Lizzani - *musica*: Mario Zafred - *fotografia*: Gianni Di Venanzo - *attori*: Andrea Checchi, Gina Lollobrigida, Vittorio Duse, Lamberto Maggiorani.

Il destino che il cinema riserva ai teorici che, uscendo dal chiuso campo della saggistica, si cimentano in attività realizzative, è uno dei piú ingrati. Si direbbe quasi che l'arte, intesa come creazione, voglia attraverso di essi riconfermare l'assoluta genuinità e il carattere fantastico dell'invenzione artistica lontano ed indipendente da ogni elemento culturale o filosofico, avvilendo la prosopopea degli ex paladini della critica estetica e ammonendo anche noi, semplici annotatori, sulle difficoltà che il cammino dell'arte propone a elementi pur provveduti e preparati. Sulla scorta di tale ammonimento manterremo il nostro giudizio su questa opera nei termini piú moderati, convinti, oltre tutto, che la severità della critica sia utile soltanto quando possa costituire sprone a un migliore orientamento di facoltà artistiche che, se pur non hanno trovato nell'opera felice e compiuta espressione, sono però presenti nell'Autore. Purtroppo, e lo diciamo con rammarico conoscendo le qualità di studioso dell'Autore, non crediamo in Lizzani ad alcuna autentica qualità di creatore, con un suo mondo poetico ben preciso e definito, con una sua autonoma facoltà di invenzione lirica, con una sua valida capacità di espressione artistica. Troppo preordinatamente elaborata a freddo la tessitura narrativa del suo film, troppo schematicamente disposti i conflitti, e nonostante ciò, troppo confusa e mancante di ogni ritmo la narrazione, trop-

po anonimi i personaggi, troppo sciatto finanche il linguaggio salvo le rare sequenze o inquadrature in cui Lizzani si è rifatto a modelli, piú o meno illustri, del cinema sovietico.

Il sentire con intensità poetica un momento storico importante come quello della lotta partigiana, è cosa evidentemente ben diversa dal sentirlo con il solo impeto polemico: in un'opera d'alto valore come *Roma, città aperta* di Rossellini, l'aspra intensità polemica appariva nei momenti migliori stemperata in un fremente e commosso lirismo. Il dipingere a foschi colori gli oppressori e a nobili tinte gli oppressi non può avere alcuna significazione se oppressori e oppressi non hanno oltre la loro opposizione di fazioni opposte, una loro credibilità estetica che promuova da un approfondimento umano: debbono cioè appartenere a un mondo preciso, studiosamente osservato nella sua essenza ambientale e nel suo clima ideologico, debbono cioè essere non anonime pedine di un gioco, ma personaggi con una loro intrinseca umanità: soltanto cosí il loro conflitto può assumere una significazione ideale e quindi poetica, evadendo dalla facilità di un interesse esclusivamente programmatico.

I personaggi di questo film non hanno una personalità definita, non sono che numeri di una collettività che parla in termini di comizio e agisce in termini di racconto eroico nel senso piú popolare del termine. Ogni problematica è esclusa da essi, tagliati rozzamente come sono secondo linee sommarie e visti tutti da uno stesso angolo unilaterale. Per non parlare dell'incredibile sommarietà, addirittura grottesca, di personaggi quali l'ex ambasciatore e la sua amante, polemiche ma risibili caratterizzazioni del mondo borghese, o dell'alpino e della sorella o dell'ingegnere della fabbrica, scialbe figure alle quali manca evidentemente non soltanto una valida ragione narrativa ma una credibile coerenza umana per esistere con dignità.

Ma l'esigenza dell'autore di conferire ai personaggi un significato corale, non può rendere giustificabile che essi siano ridotti a pure ombre visive prive di personalità e di significazione autonoma: la coralità deve cioè sprigionarsi come un fatto universale e trarne forza proprio dal fondersi in un'unica esigenza spirituale di personalità distinte e definite, e non essere accettatata come una facile scappatoia che permetta di mantenere nell'indeterminatezza e nell'approssimazione i personaggi e i solo conflitti.

In *Bronenosez Potemkin* di Eisenstein, la suggestiva coralità dell'opera era raggiunta attraverso una programmatica fusione dei volti dei marinai in un solo ideale, di straordinaria intensità espressiva, costituente quello della rivolta, mentre gli ufficiali zaristi e la folla apparivano caratterizzati attraverso pochi esempi di straordinaria fertilità inventiva.

In *Achtung, banditi!* invece Lizzani si è fermato a metà strada tra tali due soluzioni, mancandogli l'estro per una caratterizzazione vivida e precisa anche se rapidissima, né riuscendo d'altra parte a collocare i suoi personaggi in una fremente realtà storica che li riassuma e li esprima.

Appare chiaro pertanto come, su tali premesse, l'atmosfera del film, lungi dall'essere rovente e appassionata, risulti vaga, imprecisa e fredda; sensazione accentuata peraltro dal faticoso procedere dello sviluppo narrativo che, pur nel predisporsi geometrico di una vicenda iniziale collettiva che si concreta in due vicende singole e ritorna nella finale vicenda collettiva, risulta stanca e priva di emotività.

La narrazione procede su una situazione narrativa che è costantemente la stessa e che l'autore, anche nel difetto di una accorta sceneggiatura, tenta vivificare con varianti i diversivi non funzionali o addirittura banali e gratuiti, come dimostra l'incerto articolarsi della vicenda nelle sequenze all'interno della villa. E' mancata d'altra parte a Lizzani la capacità di sentire poeticamente il dramma, pur nella sua asciuttezza e povertà essenziale, e di svilupparlo secondo una curva drammatica ben definita: il clima emotivo del film si mantiene pertanto monotono e uguale; e lo stesso finale giunge inaspettato e gratuito, anche se l'autore ha tentato esteriormente di valorizzarlo attraverso talune inquadrature sug-

gestive. I momenti di tensione del film quali la sequenza dell'arrivo dei partigiani nella città deserta, o i campi lunghissimi delle donne cacciate sul greto del fiume, o la sparatoria lungo il margine del fiume, sono infatti proproprio quelli ove preoccupazioni polemiche o intenti programmatici non urgono all'autore; salvo tali rare occasioni il racconto è inturgidito e asmatico, i personaggi sommari e incoerenti e tutto il film manca di unità e di equilibrio. Anche l'uso dei mezzi espressivi, se pur talvolta abile in certi movimenti di macchina, peraltro soverchiamente insistiti, o nell'accorta distribuzione degli elementi nella inquadratura in pregevoli composizioni figurative, o nella suggestione di certi controluce, non assolve un interesse che esorbita da quello di puri esibizionismi formali. E la secchezza stilistica pregevole in alcune sequenze, come quella dell'assalto alla fabbrica, finisce col rivelarsi sostanziale povertà inventiva: né valgono la preziosità di talune angolazioni o la suggestività di certi elementi scenografici e ambientali a riscattare la provvisorietà di tutto l'insieme. Stupisce soprattutto la deficienza del ritmo di montaggio, talvolta cosí affrettato e sommario da accentuare la oscurità dello sviluppo narrativo: il che appare strano in uno studioso cosí assiduo dei teorici russi qual'è l'autore. A cui, usi come siamo ad attribuire al regista pregi e difetti del film, non possiamo esimerci dal chiedere ragione di cosí sommaria costruzione dei personaggi, di cosí contorto sviluppo narrativo, di cosí assoluta mancanza di autentica fantasia drammatica, di cosí chiara impossibilità ad investire fermenti fatti di cronaca di significati lirici.

Nino Ghelli

Guardie e ladri

Origine: Italia - *produzione*: Ponti-De Laurentis - Golden Film, 1951 - *distribuzione*: LUX FILM - *regia*: Steno e Monicelli - *fotografia*: Mario Bava - *musica*: Alessandro Cicognini - *attori*: Aldo Fabrizi, Totò, Ave Ninchi, Rossana Podestà.

Le notevoli possibilità insite nella costruzione tematica di questo film offrivano, per una certa originalità e freschezza, una feconda occasione di raggiungimento di un gustoso clima satirico-caricaturale denso di significazioni umane. Purtroppo nell'opera tale clima appare troppo fuggevolmente e occasionalmente raggiunto e di essa occorre quindi parlare come di un'ottima occasione mancata. L'opposizione del mondo dei ladri a quello delle guardie, schematizzati in due personaggi dai riflessi bozzettistici, ma ciascuno con un suo mondo ed un suo ambiente, che gradatamente si dissolve in un complesso di vicende che conducono i due protagonisti quasi ad un rovesciamento della loro abituale posizione reciproca, per un'istanza umana che si manifesta dentro di essi con una urgenza superiore all'arida inflessibilità dei codici e delle leggi: non è difficile individuare, pur nella mancanza di un'assoluta originalità di impostazione (si potrebbero facilmente trovare numerosi precedenti, particolarmente nei film clairiani), la possibilità su tale spunto di dar vita a un clima superficialmente farsesco, in cui però i rapporti umani fossero esaminati e composti al lume di una intensa e commossa partecipazione che si risolvesse infine in un trepido invito ad una piú larga solidarietà e comprensione.

Non potremmo onestamente affermare che occasione cosí fertile di felici possibilità, sia stata sagacemente e completamente sfruttata, nonostante che le figure dei protagonisti fossero state affidate a due interpreti di consumata abilità quali Fabrizi e Totò, finalmente utilizzati in personaggi al di fuori dei logori schemi macchiettistici in cui sono abitualmente avviliti. La deficienza essenziale del film va riscontrata anzitutto in una sostanziale mancanza di approfondimento umano, nel senso che l'essenza dei personaggi e l'ambiente in cui vivono appaiono risolti secondo facili schemi, orientati verso il macchiettismo ed obbedienti a prevedibili preferenze plateali: personaggi e situazioni, se pur mostrano qualche tratto gustoso e in cui la fantasia caricaturale si investe di significato umano, sono discontinui e privi di coerenza ed unità estetica. Essi non rispondono cioè ad una inti-

ma istanza poetica e non seguono pertanto una linea costruttiva organica e inderogabile ma piuttosto un estro improvvisato non sempre ugualmente fertile e fecondo. Tali fratture e discontinuità sono presenti in tutto il film: a fronte di una impostazione e di una caratterizzazione abbastanza precisa dei due personaggi centrali, stanno la convenzionalità o addirittura la banalità dei molti personaggi di contorno (i componenti la famiglia del ladro con l'unica eccezione di quel nonno goloso esasperazione sul piano caricaturale dell'analogo piú umano personaggio di *Quattro passi fra le nuvole* di Blasetti; i componenti la famiglia della guardia con una eccezione nei riguardi della figura della moglie peraltro troppo sommariamente accennata); a fronte di alcune sequenze di briosa felicità inventiva quali l'inseguimento interminabile, gustosamente punteggiato di diversivi farseschi e la sequenza finale dell'accompagnamento in questura in cui il sottofondo di malinconia assume piú valida consistenza, stanno la facilità sciatta di altre, come quella della falsa guida al foro, o l'intollerabile grossolanità di taluni « gags », come quello del gabinetto, o il pericoloso inclinare di molte sequenze verso un lagrimevole sentimentalismo di facile incontro con i gusti del pubblico. E' proprio in questo facile sentimentalismo, teso a originare reazioni e commozioni puramente umane, che va identificato il difetto essenziale del film: l'anteporre cioè tali intenti dichiaratamente commerciali a una studiosa indagine umana e di costume. Difetto che origina evidentemente dalla mancancanza di sensibilità poetica della coppia registica (Steno-Monicelli) volta costantemente alla piú sbrigativa soluzione di tutti i problemi narrativi e lontana dall'intento di ricavare qualche significato lirico dalla storia e dai personaggi. Non è difficile infatti identificare nella sceneggiatura, in piú d'un punto abile e accorta, l'essenza degli elementi positivi del film: certa scioltezza narrativa, certo ben distribuito concatenarsi di situazione, certi « gags » particolarmente felici. Ed è proprio dove avrebbero dovuto affermarsi le piú autentiche qualità del regista, nell'invenzione subitanea di elementi che conferissero alla vicenda un tono di umanità commossa e di sentita partecipazione, che il film mostra i difetti essenziali di una mancanza di fertilità inventiva, come nello smielato sentimentalismo della sequenza del pranzo, o le piú facili concessioni alle guitterie degli attori, come nelle inquadrature che mostrano Totò solo in cucina che medita di rubare il salame in cui egli ricorre al suo repertorio marionettistico uscendo dal personaggio.

Nonostante tali gravi difetti il giudizio su questo film non può comunque essere del tutto negativo: e ciò non soltanto per i pregi accennati, ma anche, e soprattutto, perché esso dimostra, nel deprimente stato attuale del film comico italiano, due elementi importanti. Come sia possibile fare un dignitoso film comico, anche sotto il profilo della correttezza e della pulizia tecnica, senza l'intervento largamente esibizionistico della pregiata epidermide delle « stelle » del varietà, e soprattutto come sia possibile l'impiego di comici celebri distaccati dai loro abituali « clichés » macchiettistici, per assurgere al ruolo di personaggi. Meriti che, evidentemente, hanno un notevole valore, soprattutto se indicativi di un indirizzo alla nostra produzione.

Nino Ghelli

Archivio

Il problema piú preoccupante per gli studiosi della storia del cinema, è insieme l'ostacolo piú arduo alla diffusione della cultura cinematografica, consiste senza dubbio nella difficoltà e spesso nell'impossibilità di conoscere direttamente i vecchi film e di consultarli con la stessa facilità con cui si consultano i libri di una biblioteca o le opere d'arte di un museo.

In poco piú di cinquant'anni, le bobine dei pionieri, ad esempio, sembrano divenute testimonianze misteriose e talvolta indecifrabili di epoche remote: si sente parlare di certi film, sicuramente distrutti o comunque scomparsi dalla circolazione, come di mitiche forme o di oggetti appartenuti all'Atlantide, o di certi altri, miracolosamente salvati dalla distruzione, come di resti antidiluviani, che solo pochi studiosi hanno avuto la fortuna di vedere.

Allo scopo di evitare inesattezze e approssimazioni, per lo meno sul materiale superstite, le cineteche dovrebbero rendere di dominio pubblico il loro patrimonio, non solo mettendo a disposizione degli studiosi, attraverso proiezioni retrospettive, i film di cui si sia effettuata la ristampa, ma anche dando notizia di tutto il materiale d'archivio di cui dispongono.

La Cineteca Nazionale, seguendo l'esempio di autorevoli cineteche estere, si propone appunto, con la presente rubrica, di fornire informazioni circostanziate su tutti i film di maggiore interesse d'archivio che essa possiede: tale rassegna verrà compiuta seguendo, fin dove è possibile, un criterio cronologico.

Viene istituito in tal modo un vero e proprio repertorio di film, sui quali, anche prima che essi vengano fatti conoscere direttamente al pubblico, gli studiosi potranno trovare notizie e dati il piú possibile esaurienti.

Iniziamo la rassegna con un gruppo di film appartenenti alla cosiddetta "epoca Pathé", prodotti entro il 1910. *Che cosa si è salvato dalla grande ecatombe di quegli anni? Georges Sadoul, nella prefazione al secondo volume della monumentale "Histoire générale du cinéma", dedicato appunto ai "pionieri", afferma che di alcune migliaia di film prodotti dai soli Pathé in dodici anni, restano tutt'al piú due o tre dozzine: nessun cenno è dato, nel suo volume pur cosí minuzioso, sui film di cui parleremo, tranne che per* Le Fils du Diable, *di cui esiste*

una copia incompleta alla Cinémathèque Française. E' evidente che tutte le fonti di cui lo storico disponeva ignoravano l'esistenza di tali film.

Anonimo

produzione: Pathé, Francia.
metri 120
condizioni: soddisfacenti (qualche brevissima lacuna, dovuta ad usura, non turba la continuità narrativa) - Mancano i titoli di testa.
edizione: italiana (vedi l'inserto della lettera della polizia), senza viraggi (copia dell'epoca, da controtipo).

La polizia incarica un detective *di catturare una banda di falsari. Il detective si mette subito all'opera: in un caffè vede un cliente in abito da sera che dopo aver pagato la consumazione con una moneta falsa sale su una carrozza; egli allora lo insegue in bicicletta. Il malvivente giunge in una villa della periferia della città, dove lo attende un complice: a breve distanza lo ha seguito il detective che si fa spalleggiare da alcuni poliziotti. Appena i due falsari si accorgono di essere stati scoperti, cercano di fuggire, nascondendo o bruciando le prove della loro colpevolezza: il primo falsario, che è evidentemente il capo-banda, riesce a svignarsela da una porta segreta, mentre l'altro viene catturato. Dopo un lungo e affannoso inseguimento in aperta campagna, il falsario che nel frattempo ha ferito un poliziotto, raggiunto dal detective, si uccide con un colpo di pistola.*

La stringatezza del racconto, risolto in una diecina di inquadrature e senza l'aiuto di alcuna didascalia (salvo la lettera iniziale della polizia, intascata dal detective incaricato delle indagini); il crescendo drammatico dell'inseguimento finale; la pittoresca ambientazione dei pochi interni ricostruiti, come il caffè o il covo dei falsari (la cui scenografia consiste in un semplice fondale di tipo teatrale), e l'opportuna scelta degli esterni ripresi dal vero, come le strade di città, i dintorni della villa disabitata e la campagna; la precisa seppur ingenua tipizzazione dei personaggi di primo e di secondo piano, caratterizzati quasi sempre da un dettaglio significativo (la pipa che il detective tiene perennemente in bocca, anche durante l'inseguimento; la tuba e l'abito da sera del capo-banda), dànno un'eloquente prova della maturità artistica e spettacolare di tutta una produzione, del cui livello medio questo breve film può essere considerato un valido esempio.

Tranne qualche raro e brevissimo spostamento del quadro in panoramica, le riprese sono effettuate sempre a macchina fissa e i personaggi sono visti per lo piú in figura intera: solo negli esterni si ha qualche campo lungo o mezzo campo lungo. Totale assenza di primi piani o comunque di piani ravvicinati.

Le sorelle rivali

produzione: Pathé, Francia.
metri: 103
condizioni: soddisfacenti
edizione: italiana (titolo di testa), senza viraggi (copia dell'epoca da controtipo)

Due sorelle, una bella e una brutta, vivono in una villa con i genitori. La sorella bella è amata da un giovanotto, che la chiede in moglie, mentre la brutta si dispera. I due giovani partono in viaggio di nozze: la sposa, forse per pudicizia, nella prima parte

del viaggio, che si compie in automobile, appare velata. Ma alla prima tappa, in un'osteria di campagna, si scopre, rivelando all'attonito consorte di essere la sorella brutta, misteriosamente sostituitasi alla bella, che è a casa disperata. Il giovane dà in escandescenze, afferra la brutta simulatrice e la costringe a salire sulla macchina. Ritorno alla villa, dove i due innamorati si ritrovano: la sorella brutta, in presenza dei genitori esterefatti, rinuncia al marito non suo, consolandosi con una cagnetta.

Si tratta di una vera e propria « comica », in cui la logica e il buon senso vengono evidentemente messi da parte per animare il meccanismo farsesco, che raggiunge il massimo effetto nel momento in cui lo sposo scopre di essere stato ingannato: il racconto procede con incredibile velocità, mentre gli attori si sbracciano continuamente, cercando di riempire gli eventuali vuoti di una azione vertiginosa. Girata quasi interamente dal vero (il giardino della villa, le strade di campagna, l'esterno dell'osteria) presenta una sola scena ricostruita: l'interno dell'osteria. Le riprese sono tutte in campo totale o in figura intera, solo all'inizio vi è un primo piano delle due sorelle, che discutono animatamente.

Ricchezza di un giorno
produzione: Pathé, Francia.
metri: 137
condizioni: soddisfacenti
edizione: italiana (titolo di testa), senza viraggi (copia dell'epoca, da controtipo)

Un mendicante si sveglia sulla panchina di un giardino pubblico, mentre un ricco signore ritira del denaro allo sportello di una banca. Il signore passa accanto al mendicante e lascia cadere inavvertitamente il portafogli. L'uomo lo raccatta e conta avidamente il denaro. Quindi si reca in una sartoria, per rimettersi a nuovo: il commesso, servizievole, lo consiglia, facendogli indossare un elegante abito da sera. Il nuovo ricco va a spendere parte del denaro al tavolo da gioco, quindi si ubriaca in un "séparé", in compagnia di alcune "donnine", che lo derubano di tutto. Al mattino viene cacciato fuori dal locale: ancora intontito cade a terra, dove viene trovato da uno spazzino, che avverte un poliziotto. Il ricco signore che aveva denunciato lo smarrimento, ritrova il proprio portafogli, privo di denaro, e il poveraccio finisce in guardina.

Una « tranche de vie » la cui semplice e lineare struttura nasconde un'evidente intento didascalico, che tuttavia nessuna didascalia illustra esplicitamente: la morale della breve storiella, è implicita nella conclusione, sottolineata dal tono triste delle scene finali, l'uscita dal locale, fra i sedili di vimini vuoti, e la caduta presso il parapetto di un lungofiume, col passaggio dello spazzino. Tutti gli interni (sartoria, sala da giuoco, « séparé ») sono ricostruiti, col sistema dei fondali, mentre gli esterni sono ripresi dal vero. Campi totali e figure intere; un primo piano del mendicante quando conta il denaro del portafogli trovato, e un piano medio del personaggio ubriaco fra le « entraineuses ».

L'appuntamento
produzione: Pathé, Francia.
metri: 184
condizioni: soddisfacenti (solo qualche breve lacuna)
edizione: italiana (didascalie), con viraggi (copia dell'epoca)

Un burbero fattore, dopo aver licenziato un vecchio contadino

che lavorava alle sue dipendenze, chiude in casa la propria figlia cui l'innamorato ha consegnato imprudentemente un biglietto dandole appuntamento per la sera stessa. L'innamorato della ragazza incontra per istrada, sfinito, il vecchio licenziato: lo aiuta e lo rifocilla. Il vecchio passa quindi dinanzi alla finestra della ragazza prigioniera, la quale gli consegna un biglietto per avvertire l'innamorato che il padre lo vuole uccidere. Il vecchio dopo aver consegnato il biglietto al giovanotto, per impedirgli di esporsi al pericolo lo chiude in casa: ma a notte l'intrepido sfonda la porta e si dirige ansioso verso la casa della ragazza, mentre il padre di lei lo aspetta col fucile spianato. Il vecchio si reca anche lui sul posto ed è ferito per errore: minacciando di denunciarlo, riesce a strappare al violento genitore il consenso alle nozze degli innamorati.

Nei confronti dei precedenti, si nota una maggiore prolissità nelle didascalie, e il racconto è sostenuto, specie inizialmente, dai biglietti degli innamorati: ma l'azione è sempre controllata da una notevole maturità narrativa, specie verso la fine, quando il giovane si reca dalla ragazza, mentre il genitore lo attende armato di fucile. Le riprese sono effettuate quasi sempre in figura intera e quasi tutte in esterni: il cortile della fattoria; la strada presso l'abitazione del giovane o presso la finestra della ragazza; l'unico interno (ricostruito) è la casa della ragazza, durante la scena in cui il padre la maltratta.

Il viaggiatore sconosciuto

produzione: Pathé, Francia.
« Scena drammatica » di M. Dénécheau
attori: Sig. Giorgio Grand (membro della Comédie Française), nella parte di Caroli; Sig. (Edmond) Duquesne: il padre; Sig.ra (Gina) Barbieri: la madre; Sig.ra A. Nory: la fidanzata.
metri: 178
condizioni: soddisfacenti (solo il finale sembra lacunoso, ma la vicenda giunge ugualmente alla conclusione)
edizione: italiana (titoli di testa, insolitamente ricchi di dati; e didascalie esplicative):

"Caroli", il protagonista, parte in cerca di fortuna, separandosi dalla fidanzata e dai genitori. Dopo vari anni, all'estero, dove lavora come cercatore d'oro, scopre un tesoro e torna a casa ricchissimo. I genitori, che ora sono in miseria, non riconoscono il loro figlio e lo accolgono come un forestiero, offrendogli da mangiare. Quindi meditano di ucciderlo per impossessarsi del suo denaro: "Caroli" fa appena in tempo a rivelare la propria identità, fra la sorpresa e la disperazione generale.

La vicenda, che si svolge in un periodo di alcuni anni ed è piú complessa rispetto ai precedenti, ha un andamento episodico e frammentario; ma la scena finale è preparata e narrata con una certa scaltrezza: notevole ad esempi la panoramica dall'ignaro protagonista, seduto a tavola, ai genitori che in un ambiente attiguo meditano il delitto. Le riprese sono per lo piú in figura intera, e mancano i piani ravvicinati; solo l'interno della casa è ricostruito. Di grande effetto alcuni viraggi: ad esempio quello in verde del commiato dalla fidanzata, nel cui sfondo alberato si muove un gallo, che con la sua solitaria e quasi metafisica presenza sembra voler perpetuare, persino in una ripresa in esterno, la nota abitudine di appendere sui fondali degli « interni » la celebre sagoma del « galletto » della Pathé (presente in quasi tutti i film di cui si parla).

Le Fils du diable
produzione: Pathé, Francia.
« fantasmagorie infernale à grand spectacle » di Lépine
metri: 326
condizioni: buone (mancano solo i titoli di testa)
edizione: originale, con viraggi (copia dell'epoca)

Il figlio del diavolo è malato di noia: i genitori ansiosi cercano fra le anime dei dannati, che sono tutte contrassegnate da un numero, un dottore, il quale consiglia al figlio del diavolo di recarsi a Parigi, e lo accompagna durante il viaggio in un'automobile guidata da un mostruoso autista. I tre giungono a Parigi, festeggiati dalla folla incuriosita dai loro abiti e dalle loro strane sembianze; quindi il figlio del diavolo comincia a far conoscenza con la città. In un locale notturno si ubriaca e svegliandosi si accorge di non avere il denaro necessario per pagare il conto. Il dottore allora, innestando un curioso apparecchio sul pavimento chiama al telefono il diavolo che invia subito, con lo scoppio di una nuvoletta, un messaggero infernale con l'occorrente. Il dottore prescrive il matrimonio al suo paziente, sempre annoiato, e gli descrive vari tipi di donna, che appaiono come per incanto sulla parete. Il figlio del diavolo sceglie la piú semplice, una contadina. Sempre accompagnato dal dottore si reca in macchina sul posto, e dopo aver mutato indumenti, simula un incidente. La ragazza descritta dal dottore si innamora del personaggio in incognito, il quale la vuole sposare; ma in chiesa, all'apparire della croce, fugge terrorizzato e ritorna all'Inferno. La ragazza per raggiungerlo si avvelena: al suo arrivo alla Corte infernale si celebrano le nozze degli innamorati, mentre hanno inizio i festeggiamenti.

E' questo uno dei piú celebri film prodotti dalla Pathé, uno dei maggiori successi di pubblico dell'epoca. Il film conserva ancor oggi una straordinaria vitalità, per il modo spregiudicato e spiritoso con cui l'argomento è stato trattato e per la fantasiosa originalità delle trovate: fra cui quella delle anime numerate, del telefono che unisce la terra all'Inferno, e quella, irresistibile, della mancata trasformazione degli indumenti del dottore, che riesce solo a restare in mutande prima di trovare un opportuno camuffamento. La scenografia della reggia infernale, di cui i viraggi in rosso aumentano la suggestione, tutta risolta con fondali dipinti, appare sempre come illuminata dal basso, quasi che il pavimento fosse cosparso di tizzoni ardenti, mentre i costumi infernali sono ingegnosamente ispirati ad un marionettistico Rinascimento da carta da giuoco. Le riprese sono effettuate sempre in figura intera, e gli ambienti fotografati per lo piú in campo totale: solo nel corso della telefonata del dottore a Belzebú, quest'ultimo appare in piano americano. Di grande importanza (come sottolinea anche il Sadoul) la soluzione narrativa adottata da Lépine nella sequenza della telefonata, in cui il semplice legame dell'apparecchio serve a collegare con moderna disinvoltura i due ambienti, che appaiono sullo schermo alternativamente, la Terra e l'Inferno.

Fausto Montesanti

Rassegna della stampa

On me demande . . .

Il n. 8, gennaio 1952, di « Cahiers du Cinéma », pubblica:

On me demande quelle a été mon évolution depuis *La Règle du jeu?* Je ne pense pas que cette question présente la moindre importance.

D'abord, on ne fait pas un film tout seul. Il est le produit d'une équipe. Il y a évidemment une personne qui influence cette équipe, et qui pratiquement devient l'animateur, le meneur de jeu, le patron comme on disait autrefois dans les métiers artisanaux. Au début du cinéma américain c'était assez souvent l'acteur vedette. On a raison de dire: « un film de Douglas Fairbanks ou de Mary Pickford » car ils ont influencé le travail de leur équipes plus que n'importe qui d'autre. Quelquefois les écrivains marquèrent l'oeuvre commune plus que les autres. Mais le plus souvent ce furent les metteurs en scène. Encore maintenant en Europe un film est avant tout l'oeuvre de son metteur en scène; en Amérique il est habituellement la création du producteur.

Etant metteur en scène, je suis convaincu que moi-même et mes pareils sommes les seuls chefs cuisiniers capables de confectionner un repas de choix. Mais je sais aussi que nous ne pouvons rien sans la collaboration de nos sauciers, rôtisseurs, sommeliers, etc... et aussi sans celle du propriétaire du restaurant. Il y a des restaurateurs de classe et il y en a de vulgaires. Les seconds sont constamment sur le dos de leur chef cuisinier. Leur talent consiste à les choisir judicieusement — et à les entourer d'une équipe et de moyens techniques qui collent avec leur personnalité.

Si ça ne marche pas, il reste toujours au restaurateur la ressource de mettre tout son monde à la porte.

Sur cette terre, seul le résultat compte, et le résultat est le produit non seulement de mon travail, mais de celui des acteurs, techniciens, artistes et ouvriers divers. C'est pourquoi ma seule évolution ne saurait expliquer la différence entre *La Règle du jeu* et *Le Fleuve*. Il faudrait également raconter les évolutions de divers collaborateurs qui m'ont aidé à tourner ces deux films en passant par la petite histoire intérieure des autres films que j'ai tournés entre 1939 et 1949.

Ce qui simplifie la question c'est qu'on n'evolue pas tout seul. Même à distance, les gens de civilisations à peu près semblables bougent à peu près vers la même direction. Et le monde que nous connaissons, celui auquel nous lient nos intérêts, notre civilisation, nos affections, va le même chemin.

J'ai passé dix années hors de France. La première fois que je suis repassé par Paris je me suis assis avec mes vieux amis et nous avons repris la conversation non pas là où elle s'était arrêtée, mais là où elle en serait arrivée si nous avions continué à nous voir tous les jours.

Bien entendu je parle de mes trés proches amis.

Cette constatation est d'ailleurs assez inquiétante. Je suis sûr qu'elle est juste en ce qui me concerne. Si elle l'est en ce qui concerne une majorité, elle met sérieusement en question l'idée de nation sur laquelle nous nous appuyons depuis Jeanne d'Arc.

Donc nous évoluons par groupes — et pas individuellement.

Il y a mille façons de créer. On peut faire pousser des pommes de terre, faire des enfants, ou découvrir une nouvelle planète.

Ce qui m'attire dans la fabrication des films, est ce qui attire aussi certains fabricants de romans — ou de musique — enfin des tas de gens qui essaient de créer quelque chose dans le domaine de l'Art. Car je crois de plus en plus que le cinéma est un art. En tant qu'Art il peut, entre autres choses, servir à rendre à notre public un compte aussi exact que possible de cette évolution collective.

Quand je dis que le cinéma est un art, j'admets qu'il est peut-être un art mineur, entaché d'industrialisme et de commercialisme. Mais n'en est-il pas ainsi de la tapisserie ou de la poterie? Une faïence d'Urbino ou une tapisserie de Beauvais sont indéniablement des oeuvres d'art. Elles sortent cependant d'un atelier et, comme un film, leur fabrication a nécessité la collaboration d'auteurs, de techniciens, de financiers et de commerçants. Et après tout, la présentation d'une piéce de théâtre ou d'une symphonie ou de fresques qui orneront un palais a été précédé de compromissions financières et techniques fort comparables à celles qui forment le prélude inévitable d'un film.

Dans cette vie, on peut choisir son groupe. Plus souvent le hasard vous y place. Qu'importe, l'essentiel est que nos voix ne soient pas des voix d'isolés.

Dans tous les films que j'ai tournés, je reconnais que mon influence a été assez grande pour que je puisse accepter qu'on m'attribue la plus grande part de responsabilité de l'oeuvre finale. Mais il serait également vain de nier que l'influence de mes collaborateurs sur moi a été énorme. J'ai essayé de la digérer de telle sorte qu'elle puisse m'aider à renforcer ma propre connaissance de la vie. Car comment peut-on apprendre à connaître la vie sinon à travers d'autres êtres humains. Un grand problème est de ne pas rester un curieux, de ne pas regarder l'agitation des autres comme un touriste regarde une foule étrangère du haut du balcon de son hôtel. Il faut prendre part. Sinon on reste un amateur. Pour avoir des enfants il faut être deux. Et il faut aimer, ne serait-ce que physiquement.

Quand on tourne un film, les rapports entre collaborateurs — je devrais dire « complices » — deviennent étrangement intimes. Cette fusion apparamment vulgaire est peut-être la cause d'une certaine « vraie grandeur » de notre métier, qui par ailleurs a ses très petits côtés — comme tous les grands métiers.

Je dois dire honnêtement que j'ai toujours évité de me lancer dans les productions où j'aurais eu à me heurter à des personnalités hostiles. Je ne crois pas que de la discussion jaillisse la lumière. Je crois au contraire qu'on arrive à faire du bon travail si on creuse dans le même trou et dans la même direction.

Pour pouvoir choisir ses conditions de travail il faut évidemment renoncer à faire fortune.

Il y a des créateurs qui sentent en avance, d'autres en retard. Ceux qui sentent en même temps que la grande masse des hommes sont évidemment ceux qui on aussi le plus de succès. A peine ouvrent-ils la bouche que leur public reconnait ses propres pensées. Les vraiment très grands pensent en avance. Dans une équipe idéale de film il y en a qui pensent en avance, d'autres en rétard et d'autres qui sont juste à la page. Je crois que les grands films sont le produit d'équipes qui ont suivi celui qui pensait en avance. Cela ne veut pas dire que ce personnage, metteur en sène ou écrivain, opérateur ou acteur, ou quelquefois simple conseiller, ait toujours commercialement raison.

Même artistiquement il peut avoir tort. En courant plus vite que les autres il remplit une fonction. Il joue le rôle qui lui a été distribué dans ce vaste monde que les Hindous disent être « un » et dont selon eux nous ne sommes qu'une partie, au même titre qu'un arbre, un oiseau ou un caillou.

Pour se frayer un chemin à travers la jungle, il est bon de frapper devant soi avec un bâton pour écarter les dangers invisibles. Quelque fois le bâton rencontre une branche solide et se brise dans vos mains; quelquefois il résiste, mais votre bras reste tout engourdi. C'est un peu ce que j'ai fait

pendant ces dernières années. Je ne voulais pas rester en place. Mais l'aiguille de la boussole que je consultais était folle et il m'était bien difficile de trouver la direction. J'en suis d'ailleurs très fier. Cela prouve que je n'ai pas perdu le contact avec notre monde instable. Peu peuvent prétendre aujourd'hui qu'ils savent où ils vont. Que ce soient les individus, les groupes, les nations, le hasard est leur guide. Ceux qui marchent vers un but précis le doivent plus à leur instinct qu'à leur intelligence. Quand j'ai fait *La Règle du jeu,* je savais où aller. Je connaissais le mal qui rongeait mes contemporains. Cela ne veut pas dire que j'ai su comment donner une idée claire de ce mal dans mon film. Mais mons instinct me guidait. La conscience du danger me fournissait les situations et les répliques et mes camarades étaient comme moi. Comme nous étions inquiets! Je crois que le film est bon. Mais cela n'est pas tellement difficile de bien travailler quand le compas de l'inquiétude vous indique la vraie direction.

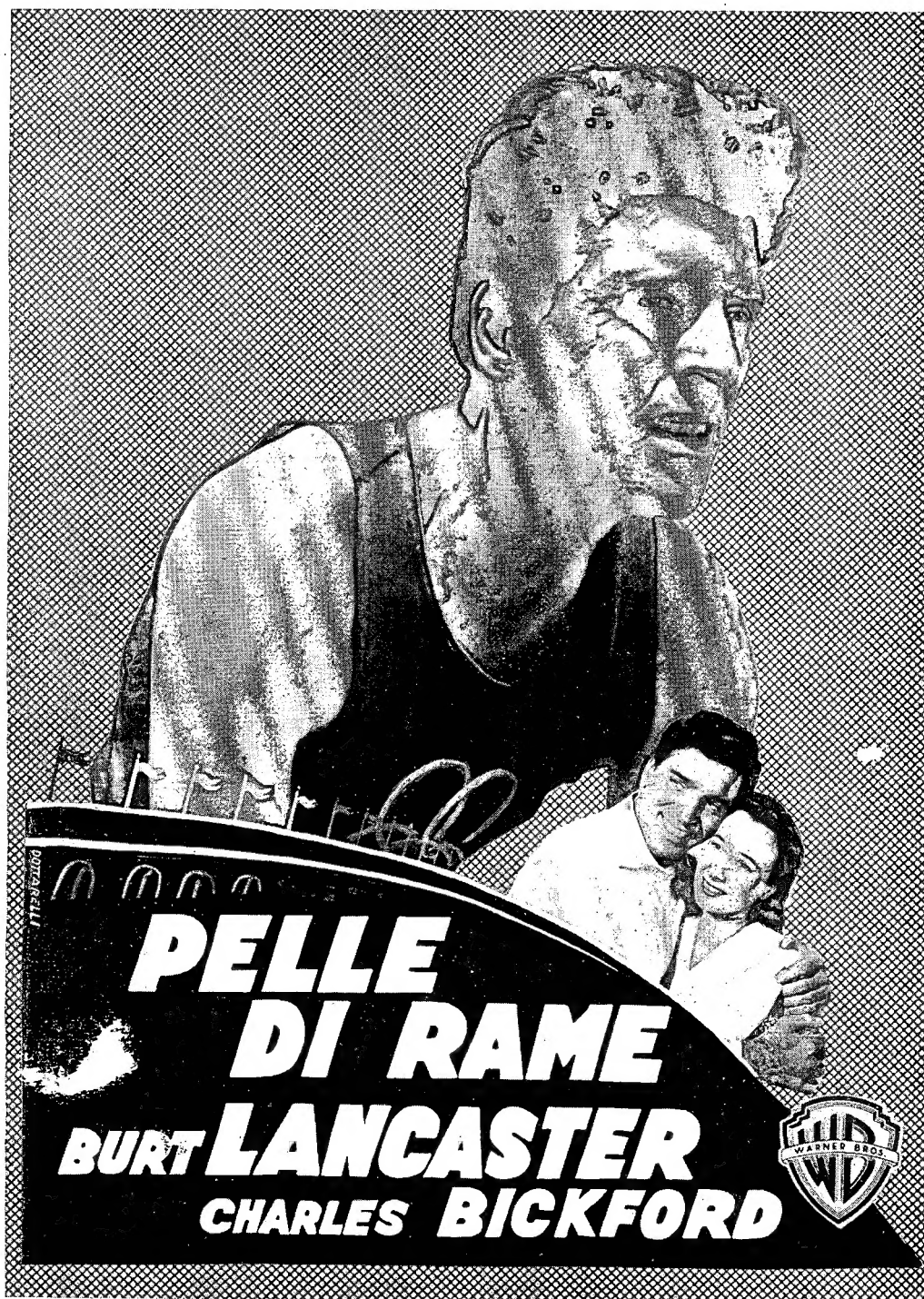
J'ai retrouvé une certitude semblable avec *Le Fleuve.* J'ai senti monter en moi ce désir de toucher du doigt mon prochain que je crois être vaguement celui du monde entier aujourd'hui. Des forces mauvaises détournent peut-être le cours des évènements. Mais je sens dans le coeur des hommes un désir, je ne dirai pas de fraternité, mais plus simplement d'investigation. Cette curiosité reste encore à la surface, comme dans mon film. Mais c'est mieux que rien. Les hommes sont bien fatigués pas les guerres, les privations, la peur et le doute. Nous ne sommes pas encore arrivés à la période des grands élans. Mais nous entrons dans la période de la bienveillance. Mes camarades et moi sentions cela dans les Indes même pendant les mauvais jours ou Hindous et Mahométans s'entretuaient. La fumée des maisons incendiées n'étouffait pas notre confiance. Nous pensions seulement que ces hommes étaient en retard sur leur temps.

Tout cela est bien vague. Ce sont des sensations difficiles à formuler. Je risque beaucoup en écrivant que je crois avoir deviné ces velléités bienveillantes. Si je me trompe, on rira de moi. J'en prends le risque avec confiance.

Jean Renoir

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

DA VENERDI 14 MARZO SUI NOSTRI SCHERMI

SOGGETTO TRATTO DAL ROMANZO OMONIMO DI C. S FORESTER EDIZIONE MONDADORI

Altri interpreti: **STEVE COCHRAN - PHYLLIS TAXTER**

Regia: **Michael CURTIZ** ★ *Gruppo di produzione:* **Everett FREEMAN**